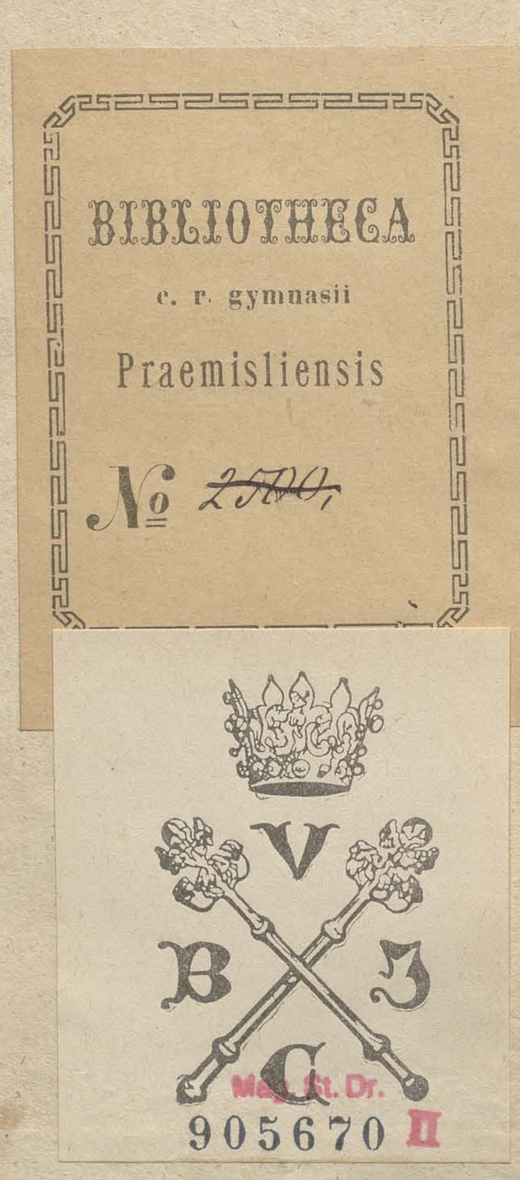
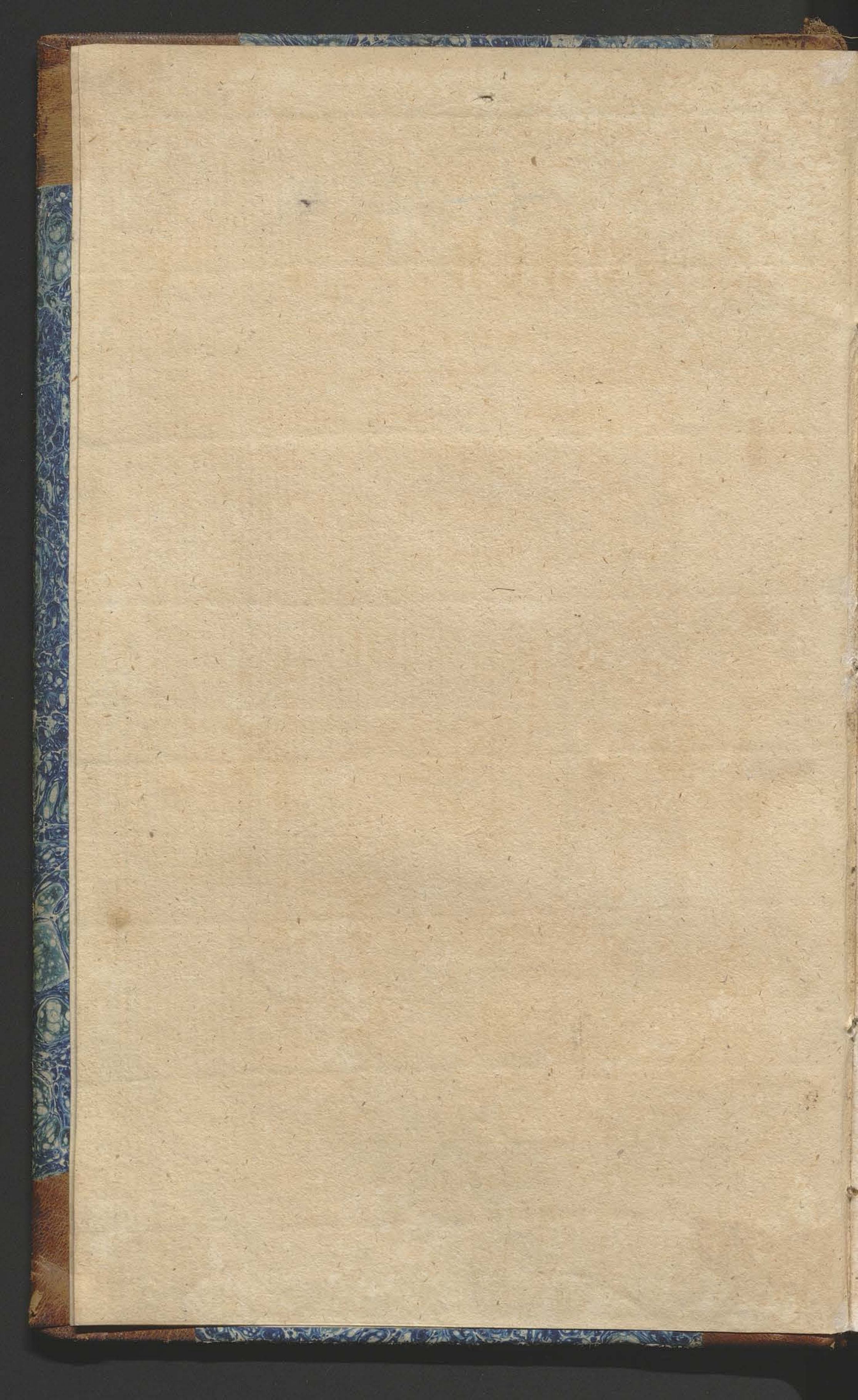
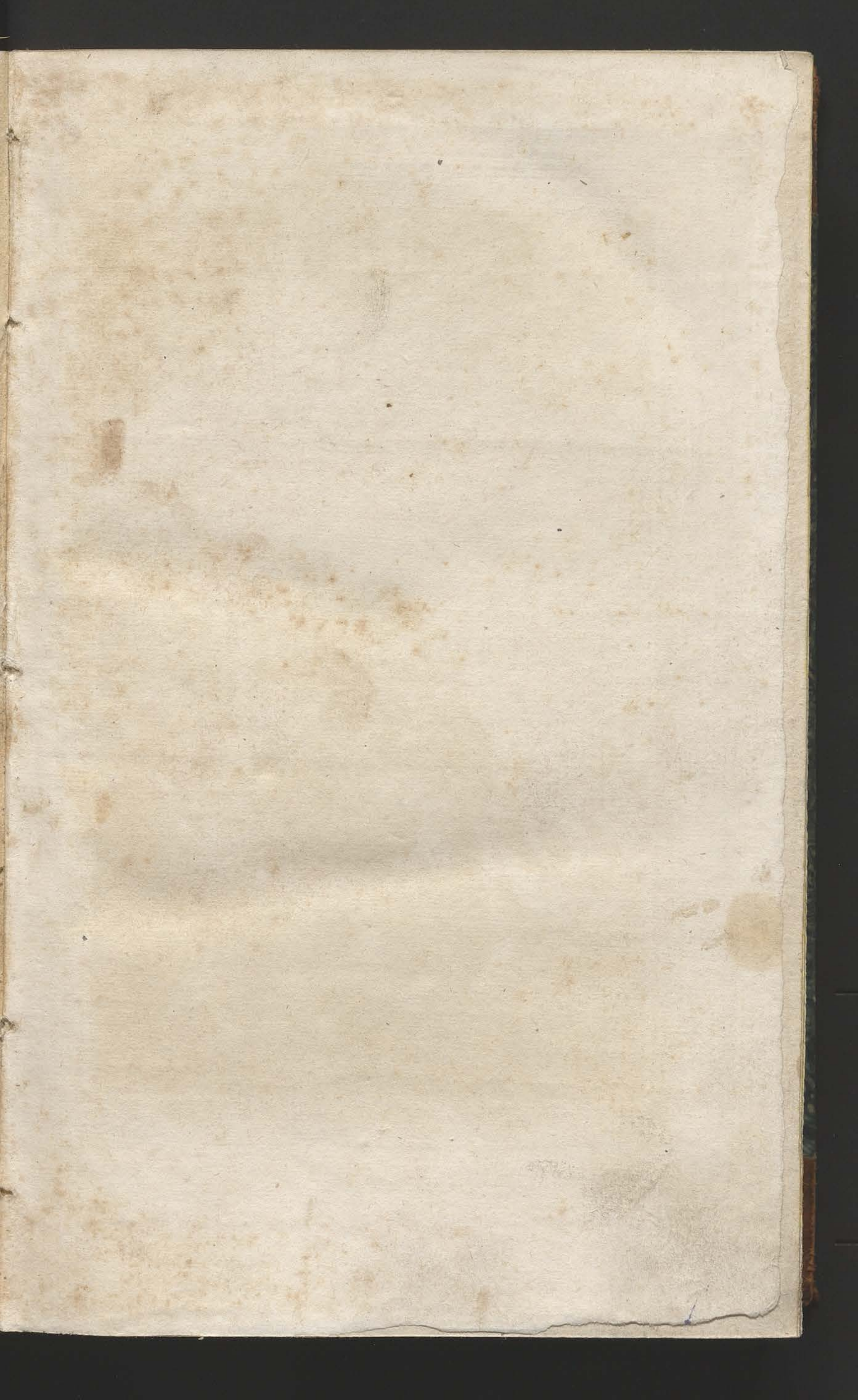
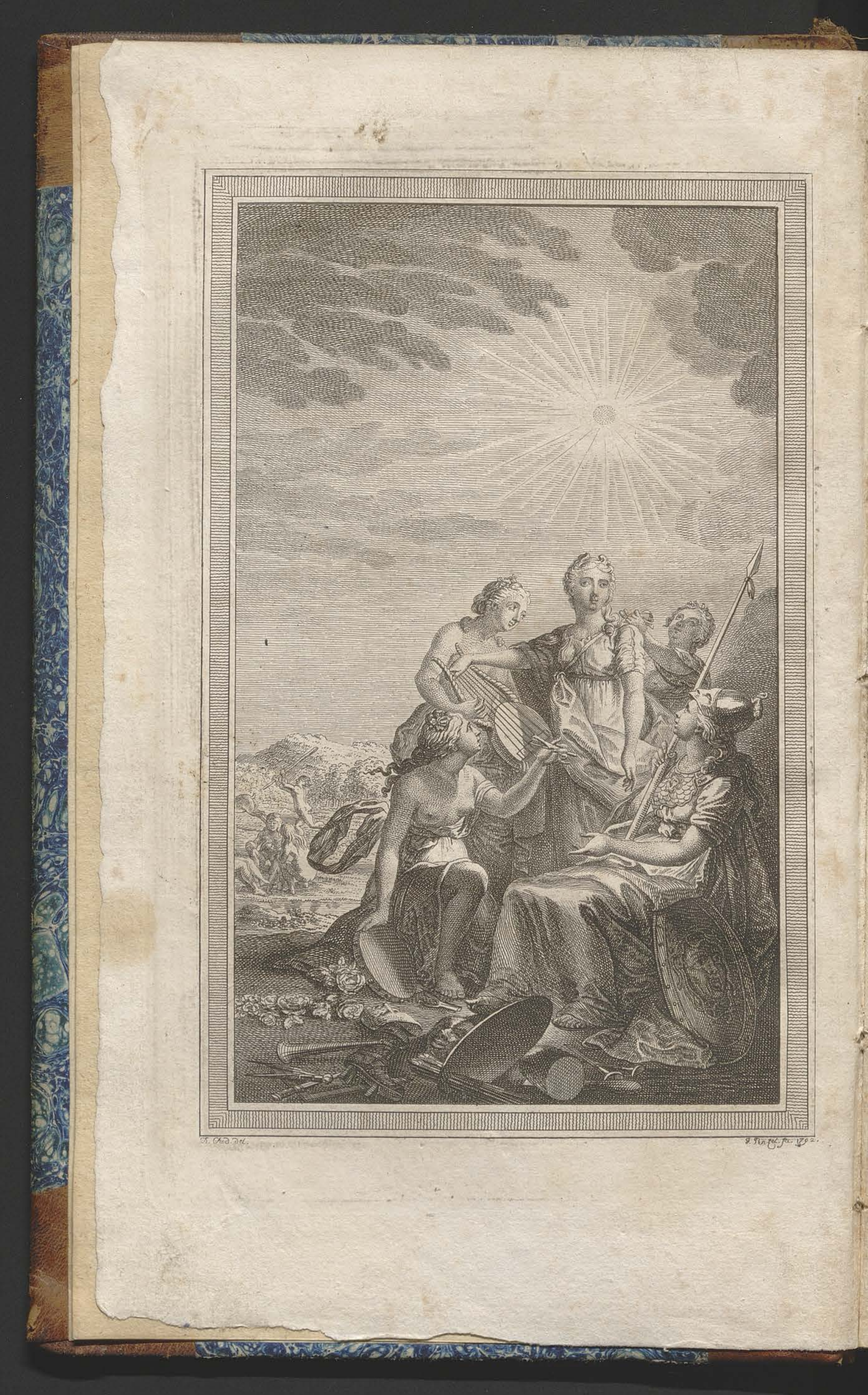





BIBLIOTHECA
c. r. gymnasii
Praemisliensis
№ 2500.
V
B J
C
Mag. St. Dr.
905670 II






T. Chod. Del.
J. Penzel. fec. 1792.

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

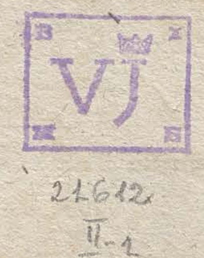
Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin 2c.

Erster Theil.



Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannschen Buchhandlung, 1792.







Nachricht.

Der, bey der ersten, vermehrten, Ausgabe des Sulzerschen Werkes, angenommene, und in dem folgenden, dazu geschriebenen Vorbericht enthaltene Plan, liegt auch bey dieser zweyten vermehrten Ausgabe zum Grunde. Die litterarischen Notitzen selbst haben, indessen, mancherley Berichtigungen und Zusätze erhalten, und beynahe kein einziger Artikel ist unverändert geblieben. Ausser den, seit jener Auflage erst erschienenen, und den, in eben derselben, übergangenen frühern, hierher gehörenden, und jetzt angeführten Schriften ist in der gegenwärtigen nicht allein der Inhalt von den wichtigern, zur Theorie gehörigen Werken, und zum Theil ausführlich, angegeben, sondern der Zustand und die Eigenheiten

 der

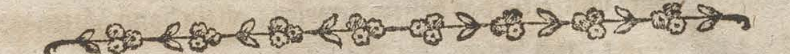
der schönen Litteratur, und der verschiedenen Zweige derselben bey den mehresten Völkern, sind umständlicher auseinander gesetzt, und verschiedene Artikel, welche ganz ohne Zusätze geblieben waren, mit Zusätzen versehen worden. Auch finden sich bey verschiedenen die bildenden Künste betreffenden, Artikeln, z. B. bey dem Art. Aezkunst, u. d. m. Verbesserungen der, von dem H. Sulzer, beschriebenen und angegebenen Behandlung des Mechanischen darin, welche von berühmten Künstlern in diesem Fache, als von H. Geyser, u. a. m. sich herschreiben. Vorzüglich aber hat der Verfasser, bey dieser neuen Ausgabe, Rücksicht auf die in Deutschland minder bekannte, und doch merkwürdige Litteratur verschiedener Völker, wie, z. B. der Spanier, genommen, und davon zum Theil ausführlichere Nachrichten, als von der Litteratur der übrigen Völker, gegeben. Der Artikel Comödie, kann, unter andern, hiefür zum Beweise dienen. Wenn gleich nicht alle komische spanische Dichter dabey angeführt sind: so ist denn doch die Anzahl, so wie die Titel, der, von den angeführten, geschriebenen Stücke, hinzugefügt. Freylich hat dadurch das Werk um vieles stärker werden müssen. Der erste Band allein enthält dreyzehn Bogen mehr, als in der vorhergehenden Auflage. Allein Veränderungen und Zusätze dieser Art sind, bey einem Werke solchen Inhaltes unvermeidlich; und der Verfasser schmeichelt sich, den Liebhabern der Litteratur dadurch keinen Mißdienst erwiesen zu haben. — Auf Vollständigkeit, im ganzen

zen Umfange des Wortes, machen diese Zusätze, indessen, noch immer nicht Anspruch. Wer kann sie hier fordern, oder erwarten? Nur derjenige, welcher nicht weiß, was alles hieher gehört. Und da, wo aus dieser Unvollständigkeit ein Mangel zu entstehen scheint, war diesem Mangel nicht abzuhelfen. So sind, z. B. die musikalischen Compositionen der verschiedenen, bey den hieher gehörigen Artikeln angeführten, Tonkünstler, nicht allemahl umständlich angezeigt; aber diejenigen, welche, bey Gelegenheit der ersten Auflage, dem Verfasser Vorwürfe hierüber gemacht haben, scheinen nicht zu wissen, daß die Titel, selbst bey den gedruckten und gestochenen Musikalien, selten oder nie, den Inhalt, das Jahr der Erscheinung, u. d. m. bestimmt angeben, und daß folglich selten die Werke eines Tonkünstlers, dadurch hinlänglich von einander unterschieden, oder gehörig nachgewiesen, und genau charakterisirt werden können. Wer hievon nicht überzeugt ist, mache Versuche z. B. mit den Artikeln; Sonate, Symphonie, u. d. m. und er wird sehen, wie ganz unmöglich es fällt, dem ächten Litterator Genüge zu leisten. Das Wesentliche bey litterarischen Notitzen besteht, meines Bedünkens, in der Richtigkeit und Genauigkeit derselben; und daß der Verfasser es nicht an Mühe und Fleiß fehlen lassen, diejenige Vollkommenheit, welche, in Rücksicht hierauf, in seinen Kräften stand, seiner Arbeit zu geben, wird eine Vergleichung zwischen dieser, und der vorhergehenden Auflage lehren können.

Nachricht.

Uebrigens werden die Zusätze, wie es schon bey eben dieser Auflage versprochen war, ganz gewiß besonders abgedruckt, aber nicht ehe, als nach Beendigung der gegenwärtigen, erscheinen, damit die, während dem Drucke derselben, erschienenen oder noch übersehenen Schriften, welche auch dem letzten Theile des Werkes selbst angehangen werden sollen, hinzu gefügt und gehörig eingeschaltet werden können.

Leipziger Ostermesse 1792.



Vorbericht
zu der ersten vermehrten Auflage.

Der Beyfall, welchen des Hrn. Sulzer allgemeine Theorie der schönen Künste, im Ganzen, erhalten hat, veranlaßte die Verlags-Handlung, eine Verbesserung derselben, bey dieser neuen Auflage, zu wünschen, allein die Achtung, welche Deutschland dem Andenken des Verfassers schuldig ist, und für das Werk selbst bezeugt hat, schien keine andre Art von Verbesserung, als eine bloße Vermehrung, als einen Zusatz litterarischer Nachrichten, zu erlauben. Hr. Sulzer hatte sich selbst durch seine Theorie ein Denkmahl gesetzt; und Deutschland hatte diesem Werke einmahl seinen Beyfall geschenkt; was war billiger, was natürlicher, als daß es, wenn es seinen Nahmen behielt; auch unverändert von andern Händen blieb? — Aber jene litterarische Notizen waren, gleich bey der Erscheinung des Werkes, gewünscht worden; sie konnten gegeben werden, ohne die Arbeit des Hrn. Sulzer zu zerstören, und es ist so natürlich, sie in einem Wörterbuche zu suchen; es blieb also nur die Frage übrig, wie sie zu machen waren? Auf solche Art sie abzufassen, wie der Recensent die-

ses Werkes, in der allgemeinen deutschen Bibliothek B. 22. S. 12. sie wünschte, wäre unstreitig das bessere gewesen; allein dann hätten wenigstens die Artikel selbst, diesem gemäß gearbeitet seyn müssen. Wie war es möglich, bey dem Art. Comisch, z. B. „die Hauptautoren, welche lehren, wie weit sie lehren, wie sie anzugreifen, wie sie zu lesen sind?“ anzuführen, da, in dem Artikel selbst, nicht untersucht, oder bestimmt worden ist, ob und in wie fern die bildenden Künste, und die Musik das Comische zulassen? Ob und wie es in diesen wirkt, und wodurch es in ihnen bewirkt wird? Da in ihm nicht einmahl von allen Arten des Comischen in der Dichtkunst, sondern von nichts, als von den Personen des Lustspieles, die Rede ist? Aus solchen Zusätzen wäre vielleicht ein Artikel entstanden, welcher den Sulzerschen, der aber, wie gedacht, immer das Hauptwerk bleiben sollte, hätte überflüssig machen können. — Und eben so überflüßig würden diese Zusätze selbst wieder gewesen seyn, wenn in ihnen keine, als die wichtigern, als die allenfalls jetzt noch brauchbaren und lesbaren Schriftsteller aller Art, und keine andern, als die allgemein berühmten Artisten, u. d. m. wären angegeben worden; denn wem, dem, dieses zu kennen, irgend angelegen seyn kann, ist es noch unbekannt? Wer kennt wenigstens nicht die wichtigsten Schriftsteller über Aesthetik und Dichtkunst, und die besten Dichter, aus den Werken der Herren Schmid und Eschenburg? Es blieb also nichts übrig, als für die Liebhaber der Litteratur der schönen Künste, nicht für den bloßen Liebhaber dieser Künste selbst, zu arbeiten; nichts übrig, als dasjenige zu sammeln und anzuzeigen, was, wenn es genau untersucht wird, die Behandlung und den Zustand derselben, in einzeln Zeitpunkten und bey einzelnen Völkern, und ihren verschiedenen Zustand, oder den Zustand einze-

einzeler Gattungen derselben, bey verschiedenen Völkern, u. s. w. auf irgend eine Art, in das Licht setzen, oder Licht über die Geschichte derselben verbreiten kann. Daß auf diese Geschichte, dem Begriffe gemäß, welchen ich mir von ihr gemacht, mein Augenmerk, bey Abfassung dieser Zusätze, vorzüglich gerichtet gewesen; daß ich diese Geschichte, und die Litteratur der schönen Künste überhaupt, für Jeden, welcher sich mit der Theorie derselben abgeben will, für ganz unentbehrlich halte, bekenne ich gern. Und daß zu dieser Geschichte vieles mit gehört, was jetzt nicht mehr anwendbar ist, vieles, was jetzt höchst unbedeutend scheint, und, an und für sich betrachtet, wenig Unterricht oder Vergnügen mehr gewährt, so wie, daß diese Geschichte, im Ganzen, äußerst vernachläßigt, und die Litteratur der schönen Künste überhaupt sehr flüchtig, sehr obenhin behandelt wird, ist, dünkt mir, auch erweislich genug. Nur gestattete wieder die Natur des Werkes nicht, die Zusätze, ganz jenem Zwecke gemäß einzurichten. Der Raum verbot es, sie sowol vollständig, als umständlich genug zu machen. Hätte ich, bey dem Artikel Comödie, z. B. die, nur von den angeführten Schriftstellern, geschriebenen Lustspiele, die verschiedenen, nur mir bekannten Ausgaben und Uebersetzungen derselben: hätte ich alle, blos grammatische, Erläuterungsschriften der alten Schriftsteller, und alle Erklärungen und Abbildungen aller einzeln alten Kunstwerke u. d. m. beybringen; hätte ich die, nur angeführten, oder auch nur die wichtigsten dieser Schriftsteller und Artisten, so wie ihre Werke alle gehörig charakterisiren; hätte ich das eigenthümliche Verdienst der erstern, und die Umstände, wodurch sie es erlangten, so wie den besondern Geist und Zweck der letztern, und die Mittel, wodurch, und ob dieser Zweck

erreicht worden ist, und die Ursachen, warnm diese Werke so und nicht anders ausfallen konnten, und den Einfluß, welchen sie hatten: — hätte ich alles dieses genau, obgleich so kurz alles möglich, bestimmen wollen: so würden, auch wenn ich mir selbst darüber Genüge zu thun vermocht, diese Zusätze noch weitläuftiger geworden, und Rükweisung auf andre Werke doch immer noch nothwendig geblieben seyn. Ich habe also oft nur, allgemein, was da ist, obgleich so genau, als mir möglich gewesen, angezeigt; ich habe nur selten Urtheile, obgleich nie fremde, und nur, wenn ich sie, mit Gewißheit fällen zu können, glaubte, eingewebt; mit einem Worte, ich habe mehr Materialien liefern, als diese Materialien immer selbst gehörig verarbeiten, ich habe mehr Anleitung zu dem Studio der Geschichte der Künste geben, als diese Geschichte selbst darlegen können. So mußte ich, z. B. mich auf bloße Nahmenverzeichnisse der berühmtesten Artisten, und, hin und wieder, auf geringe Winke über ihr Verdienst, einschränken; allein, wer diese Verzeichnisse für das, was sie seyn konnten, und seyn sollten, gleichsam als Faden zur Einführung in die Geschichte dieser Künste ansieht, wird dann zur Kenntniß des übrigen, und auch derjenigen Künstler gelangen, welche Einer und der Andre hier vielleicht noch vermissen kann.

Bey den eigentlichen Detailartikeln habe ich, zum Theil, einen andern Plan befolgt; ich habe bey ihnen mehr Rücksicht auf die eigentliche Theorie genommen; und bey den mehrsten, aus den verschiedenen, mir bekannten, bessern Schriftstellern darüber, nur dasjenige nachgewiesen, was den, welcher sich weiter unterrichten will, weiter bringen kann. — Auf die Kritik der Artikel selbst habe ich mich aber selten eingelassen. Dazu war hier der Ort nicht. Auch ist in dem

vorhin

vorhin angeführten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek, so wie in der zweyten Abtheilung des Anhanges zu dem 25ten — 36ten B. dieses Werkes, und in dem 15ten und 16ten B. der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, und in dem Philosophen für die Welt, meines Bedünkens, so viel Wahres und Zwekmäßiges, zur Bestimmung des Werthes der Theorie des Hrn. Sulzer, überhaupt gesagt worden, daß, wer einer Anleitung zur Beurtheilung derselben bedarf, oder sie sucht, sich dort Rathes erholen kann. Nur, wenn ein Artikel, wie z. B. der Artikel Anständig, offenbar, auf schielende, oder falsche Begriffe zu leiten schien, habe ich mir eine kleine Berichtigung, obgleich auch dann nur selten, erlaubt.

Leipziger Ostermesse 1786.

Vor=

Vorrede
zu der ersten Ausgabe.

Der Mensch besitzet zwey, wie es scheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hänget die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches daßselbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menschen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu suchen; daß sie beständige Wohnpläze und einen zuverlässigen Unterhalt haben; daß sie in großen Gesellschaften, und unter guten Gesezen leben, ist eine Wohlthat, die sie dem Verstand zu danken haben, der die mechanischen Künste erfunden, Wissenschaften und Geseze ausgedacht hat. Sollen aber die Menschen diese herrlichen Früchte des Verstandes recht genießen, und in dem großen gesellschaftlichen Leben glüklich seyn, so müssen gesellschaftliche Tugenden, so muß Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zustand vieler großer Völker, bey denen der Verstand wohl angebaut ist; wo die mechanischen Künste und die Wissenschaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gestiegen sind, und frage sich selbst, ob diese Völker glücklich seyen? Bey der Untersuchung, warum sie es nicht sind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet sie zu träg sich der Unordnung zu widersezen, zu gefühllos den Mangel des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwirksam, ihm da, wo sie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar

Zwar liegt der Saamen dieses Gefühls, so wie des Verstandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von selbst auf, und trägt Früchte: soll er aber überall aufgehen, so muß er sorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; und aus dem widrigen Eindruk, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Widerwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierde und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Wirksamkeit gereizet, die unabläßig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet.

Diese heilsamen Wirkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäfft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erweken.

Aus diesem Gesichtspunkt hab' ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die schönen Künste angesehen; und in dieser Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, sondern entdekte zugleich die wahren Grundsätze, nach welcher der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek sicher erreichen soll. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich diese Arbeit gelenkt habe. Zuerst hab ich mir angelegen seyn lassen auf das deutlichste zu zeigen, daß die schönen Künste jene große Wirkung thun können, und daß die völlige Bewirkung der menschlichen Glükseligkeit, die durch die Cultur der mechanischen Künste uud der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptsorge, den Künstler von seinem hohen Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen.

Man

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedriget, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irrdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch diesen unglüklichen Einfall sind die festen Grundsätze, wornach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffenen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feyerlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie mehr ausrichten, als unsre feineste Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewirken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffenen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmak geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß sehen, was die Künste wirklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürfen? Wie langweilig, wie verdrüßlich und wie abgeschmakt bisweilen unsre öffentlichen Feyerlichkeiten und Feste, und wie sogar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther so gar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruk so einnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten und

solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schreken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen wirklich im Stande ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der schönen Künste. Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und des Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glüklich zu sehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükseligkeit, die Cultur des Verstandes, und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird sich nicht befremden lassen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der schönen Künste habe, von der Ausbreitung des guten Geschmaks an vielen Stellen dieses Werks, als von einer Angelegenheit spreche, die der Sorge der Regenten eben so würdig ist, als irgend eine andre öffentliche Veranstaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen, daß ich den Verfall und die schlechte Anwendung der Künste als ein die Menschheit betreffendes Verderbniß beklage, und hier und da einen etwas ernsthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Wesen der schönen Künste falsch und übertrieben sind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten lassen: stehen jene, so müssen auch diese fest stehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die schönen Künste als ein Philosoph, und gar nicht als ein so genannter

Kunstliebhaber, geschrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöse, als nützliche Anmerkungen über Künstler und Kunstsachen hier suchen, werden sich betrogen finden. Auch war es meine Absicht nicht, die mechanischen Regeln der Kunst zu sammeln, und dem Künstler, so zu sagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktische in allen Künsten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zudem bin ich kein Künstler, und weis wenig von den praktischen Geheimnissen der Kunst. Was ich hier und da davon sage, steht mehr in der Absicht da, jungen Künstlern die Aufmerksamkeit und den Fleiß zu schärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die sich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künstler zu unterrichten. Denn welcher Mensch von irgend einigem Nachdenken wird sich einfallen lassen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die schon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künstler durch diese Arbeit nützlich zu seyn, daß ich ihn überall seines Berufs erinnere; daß ich ihn warne, seine Zeit nicht auf Kleinigkeiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er sein Genie schärfen, seinen Geschmak verbessern, wie er studiren, wie er sich in Begeisterung setzen, und was er überall bedenken soll, wenn er sicher seyn will, ein gutes Werk zu machen. * Dieses sind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunstkenner auszugeben, verschiedenes ganz nützliches gesagt zu haben schmeichle. Und darauf gründet sich die Hoffnung, daß auch der Künstler selbst dieses Werk für sich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber nämlich, nicht für den curiösen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmaks haben soll, habe ich dadurch gesorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der schönen Künste benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denselben ziehen könne; daß ich ihm sein Urtheil und seinen Geschmak

über das wahrhaftig Schöne und Große schärfe; daß ich ihm eine Hochschätzung für gute, und einen Ekel für schlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unsichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterscheiden kann. Auch ihm zu gefallen, habe ich viele Kunstwörter erkläret, hier und da etwas von historischen Nachrichten eingestreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der Künstler etwas gesagt; damit er doch einigermaßen begreife, durch welche Mittel es dem Künstler gelinget, das, was sein Genie erfunden hat, in dem Werke darzustellen.

Dieses waren also bey Verfertigung des Werks meine Absichten. Wie weit ich sie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich selbst sehe es gar wol ein, daß meine Arbeit nur noch ein schwacher Versuch ist, die schönen Künste Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälschten Glanze zu zeigen. Wer von diesem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von seiner ersten Ankündigung bis itzt verflossen ist, in einem Verhältniß steht, der wird es sehr unter seiner Erwartung finden. Aber es sey mir erlaubt, zu meiner Entschuldigung dieses zu sagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieser Arbeit beschäfftiget habe, die unruhigsten Jahre meines Lebens, die wichtigsten Veränderungen meiner äußerlichen Umstände, die mühsamsten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten Zerstreuungen fallen; daß ich an diesem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, sondern es beynahe ganz aus dem Gesichte verlieren müssen.

Dieses könnte nun zwar einem durchaus schlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entschuldiget die, einem sonst guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verschieben. Hätte ich dieses gethan, und hätte ich das Werk so lange zurükbehalten sollen, bis ich damit zufrieden gewesen wäre, so würde es nie an den Tag gekommen seyn. Also mußte ich mich entschließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, her-

auszugeben. Diese Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leser so ausführlich darin erkennen, als ich selbst. Aber ich will nicht mein eigner Tadler seyn, sondern vielmehr, so weit es sich schiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgesetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem solchen Werke natürlicher Weise gesucht wird, wegzulassen. Aber die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald sehen, daß ich darauf nicht würde bestehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollständigkeit zu versichern, noch Kenntniß genug gar alle in jeden Zweig der Kunst einschlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es also, daß einige Artikel vorsetzlich, andre aus Versehen, weggeblieben sind, ob sie gleich eben so viel Anspruch auf den Platz hatten, als andre, die da stehen. Unter andern war ich erst willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakterisiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu widmen, worüber man in diesem Theile einige Versuche in den Artikeln Aeschylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieses auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworfen war, ließ ich stehen, um etwa künftige Verbesserer dieses Werks zu ermuntern, diesen Mangel zu ersetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwischen verschiedenen Artikeln, sowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel sind länger, andre kürzer, als ich sie gewünscht hätte; in einigen herrscht ein steifer dogmatischer Ton, andre sind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien sind etwas methodisch behandelt, da über andre nur einzele Anmerkungen gemacht werden. Dieses alles habe ich eingesehen, aber dem Uebelstand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entsteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die sich über die meisten Artikel des Werks erstrekt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen.

Ich

Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philosophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloßen Sammlers angenommen. Meine Absicht war gar nicht, alles zu sammeln, was etwa gutes über jeden ästhetischen Gegenstand geschrieben worden. Warum sollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopöen die Musterung passiren lassen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles Falsche, was gelehrt worden, und noch gelehrt wird, zu widerlegen. Meine Hauptsorge war bey jedem Gegenstand den wahren Gesichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigstens den, woraus ich ihn betrachte, festzusetzen, und dann dasjenige, was ich selbst in dieser Stellung sah, vorzutragen.

Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles gesehen und meine Materien erschöpft habe, oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig gesehen habe. Ich bilde mir so wenig ein, das weitere Nachforschen über die Gegenstände des Geschmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe, eine der angenehmsten Früchte meiner Arbeit werde die seyn, daß sie neue Untersuchungen veranlassen werde. Meinen Grundsätzen, worauf alle Untersuchungen über Werke des Geschmaks sich stützen müssen, verspreche ich Beyfall, aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künsten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu diesem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zustand der Künste und des Geschmaks spreche, etwas Unzufriedenheit äußere, so muß man dieses nicht als Verachtung und Tadelsucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus gesagt, daß ich sehr hohe Begriffe von dem Werth der schönen Künste und von dem Beruf eines Künstlers habe. Wenn ich nun nach diesen Grundsätzen einen so genannten witzigen Kopf, einen Menschen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann, der schön coloriret, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler

halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geschmaks besitzt, darin das Mechanische der Kunst vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geistreich ist, wenn ich ihr, sage ich, den wahren Besitz der Kunst abspreche: so ist es nicht Verkleinerung ihrer Talente, sondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundsätzen. Da ich diese einmal festgesetzt glaubte, so hatte ich keinen Grund die Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit gesprochen, die einem Philosophen geziemet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geschmak betrifft, für eine sehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieser Art zu denken, halte ich es für ein Verbrechen, das Publikum, oder die Künstler, durch Schmeicheleyen sich günstig zu machen. Da ich einmal deutlich einsehe, wie genau die sittliche Bildung des Menschen mit der Ausbreitung des guten Geschmaks zusammenhängt, so ist es mir nicht möglich mit Gleichgültigkeit von Dingen zu reden, die nach meiner Einsicht den Geschmak verderben, und die schönen Künste von ihrem großen Zwek abführen.

In dem Reiche des Geschmaks giebt es, so wie in der Philosophie, verschiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundsätzen und Lehren weit auseinander sind, und wo die meisten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Untersuchung, beym Loben und Tadeln nachsprechen, was diese einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich oft gegen solche Schullehren angestoßen. Dieses soll nun weiter nichts auf sich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meinung zu sagen, so wie es die, die vor mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Hanc veniam damus petimusque vicissim.

Sulzer.

Vor-

Vorrede
zu der zweyten Ausgabe.

Ich vermuthe, daß die meisten Leser dieses Werks bey einer neuen Ausgabe desselben beträchtliche Zusätze zur Ausfüllung der darin befindlichen Lüken, und mancherley Veränderungen zu deutlicher Bestimmung, oder auch zur Verbesserung meiner Theorie erwarten: man wird aber beydes nur selten finden. Darum halte ich für nöthig die wahren Gründe davon anzuzeigen, damit man mich nicht eines eitlen Stolzes beschuldige, als wenn ich dieses Werk für vollständig hielte, oder die Mängel und Unvollkommenheiten desselben, die, wenn ich selbst sie nicht einsähe, hier und da in periodischen Schriften, worin dieses Werk beurtheilet wird, mir deutlich genug vorgehalten worden, nicht, wenigstens zum Theil, eingestünde. Schwerlich wird irgend einer meiner Leser alle Lüken und alle Unrichtigkeiten, die in dieser Theorie vorkommen, vollständiger und überzeugender einsehen, als ich selbst. Aber ich befinde mich leider außer Stand, ihr mehr Vollkommenheit zu geben.

Ein fataler Zufall hat mich seit fünf Jahren meiner Gesundheit unwiederbringlich beraubet; und das beständig anhaltende Gefühl meiner Leibesschwachheit, und die Veranstaltungen, das Wenige, was mir von Gesundheit übrig geblieben, zu erhalten, machen mir jede Arbeit, die einige Anstrengung der Kräfte erfodert, unmöglich, oder wenigstens gefährlich.

Ich hoffe, daß diese Entschuldigung, mein Werk bey dieser zweyten Ausgabe nicht vollständiger und besser zu liefern, für gültig wird angenommen werden.

Sulzer.

Zur

Zur Nachricht.

Da sich in die deutsche Kunstsprache viel fremde Wörter eingeschlichen haben, die einigen Lesern geläufiger seyn möchten, als die, welche an ihrer statt in diesem Werke gebraucht worden: so schien es nöthig, folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu lassen. Wer also in diesem Werk etwas unter einem fremden Kunstwort aufsucht, ohne dieses Wort in der alphabetischen Ordnung zu finden, kann dieses fremde Kunstwort in folgendem Verzeichniß aufsuchen, und sehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, gesprochen wird.

Verzeichniß der fremden Kunstwörter, die in dem I u. II Theile dieses Werks keine besondern Artikel haben.	Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunstwörter gebraucht worden, oder der Artikel, in welchen das, was jene fremde Kunstwörter betrifft, vorkommt.
A.	
Accompagnement. (Musik.) — —	Begleitung.
Acteur. (Schauspielkunst.) — —	Schauspieler.
Action. (Des Schauspielers und des Redners.)	Vortrag. Spiel.
Affekt. — — — —	Leidenschaft.
Amplification. (Beredsamkeit) — —	Erweiterung.
Antithese. (Beredsamkeit.) — —	Gegensatz
Apostrophe. (Beredsamkeit.) — —	Anrede.
Applicatur. (Musik.) — — —	Ansetzung.
Arcade. (Baukunst.) — — —	Bogenstellung.
Architrav. (Baukunst.) — —	Unterbalken.
Attitüde. (Zeichnende Künste.) — —	Stellung. Gebehrden.
B.	
Baluster. (Baukunst.) — —	Doken.
Balustrade. (Baukunst.) — —	Dokengeländer. Geländer.
Basament. (Baukunst.) — —	Bilderstuhl. Säulenstuhl.
Base. Basis. (Baukunst.) — —	Fuß.

Bas-Relief. (Bildhauerkunst.) — — Flaches Schnitzwerk.
Bicinien. (Musik.) — — Zweystimmig.
Bossages. (Baukunst.) — — Quader.
Bürleske. (Schöne Künste. — — Possirlich.

C.

Cäsur. (Dichtkunst.) — — Abschnitt.
Canelüres. (Baukunst.) — — Krinnen.
Cantabel. (Musik.) — — Singend.
Capiteel. (Baukunst.) — — Knauff.
Carnation. (Mahlerey.) — — Fleischfarb.
Clair-Obscur. (Mahlerey.) — — Helldunkel.
Clausel. (Musik.) — — — Cadenz. Schluß.
Comes. (Musik.) — — — Gefährte.
Compartiment. (Baukunst.) — — Felder.
Componiste. (Musik.) — — Tonsetzer.
Composition. (Musik.) — — Satz.
Console. (Baukunst.) — — Kragstein.
Cotour. (Zeichnende Künste.) — — Umriß.
Contrast. (Schöne Künste.) — — Gegensatz.
Contrasubjekt (Musik.) — — Gegensatz.
Contretems. (Musik.) — — Verzögerung.
Cornische. (Baukunst.) — — Kranz.
Correkt. (Schöne Künste.) — — Richtig.
Costume. (Mahlerey.) — — Ueblich.

D.

Declamation. (Redende Künste.) — — Vortrag.
Decoration. (Schaubühne.) — — Verzierung.
Denouement. (Dichtkunst.) — — Entwiklung.
Dialogue, (Redende Künste.) — — Gespräch.
Diminution. (Musik.) — — Theilung.
Disposition. (Schöne Künste.) — — Anordnung.
Drapperie. (Zeichnende Künste.) — — Gewand. Falten.
Dux, (Musik.) — — — Führer.

E.

Ekloge. (Dichtkunst.) — — Hirtengedicht.
Email. Mahlerey. — — — Schmelzmahlerey.

Emphasis. (Redende Künste.) — — Nachdruk.
L'Ensemble. (Schöne Künste.) — — Im Ganzen.
Entablement. (Baukunst.) — — Gebälk.
Enthusiasmus. (Schöne Künste.) — — Begeisterung.
Epigramm. (Dichtkunst.) — — Sinngedicht.
Epithete. (Redende Künste.) — — Beywort.
Epopöe. (Dichtkunst.) — — Heldengedicht.
Etage. (Baukunst.) — — Geschoß.
Exergue. (Zeichnende Künste.) — — Abseite.
Exposition. (Redende Künste.) — — Ankündigung.
Expression. (Schöne Künste.) — — Ausdruk.

F.

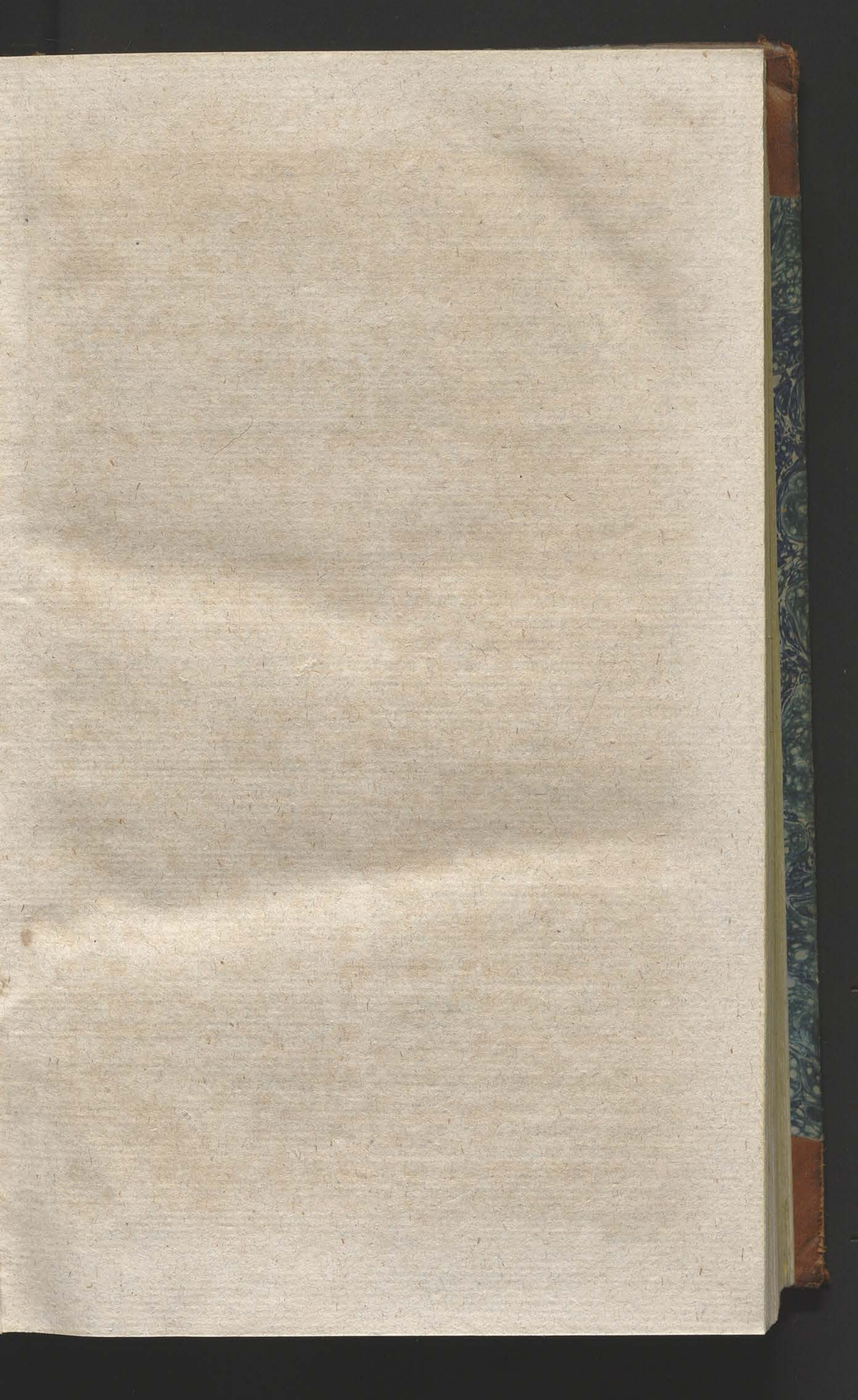
Fassade. (Baukunst.) — — Außenseite.
Feston. (Baukunst.) — — Fruchtschnur.
Fiction. (Schöne Künste.) — — Erdichtung. Dichtungskraft.
Frontispice. } Fronton. } (Baukunst.) — — Giebel.

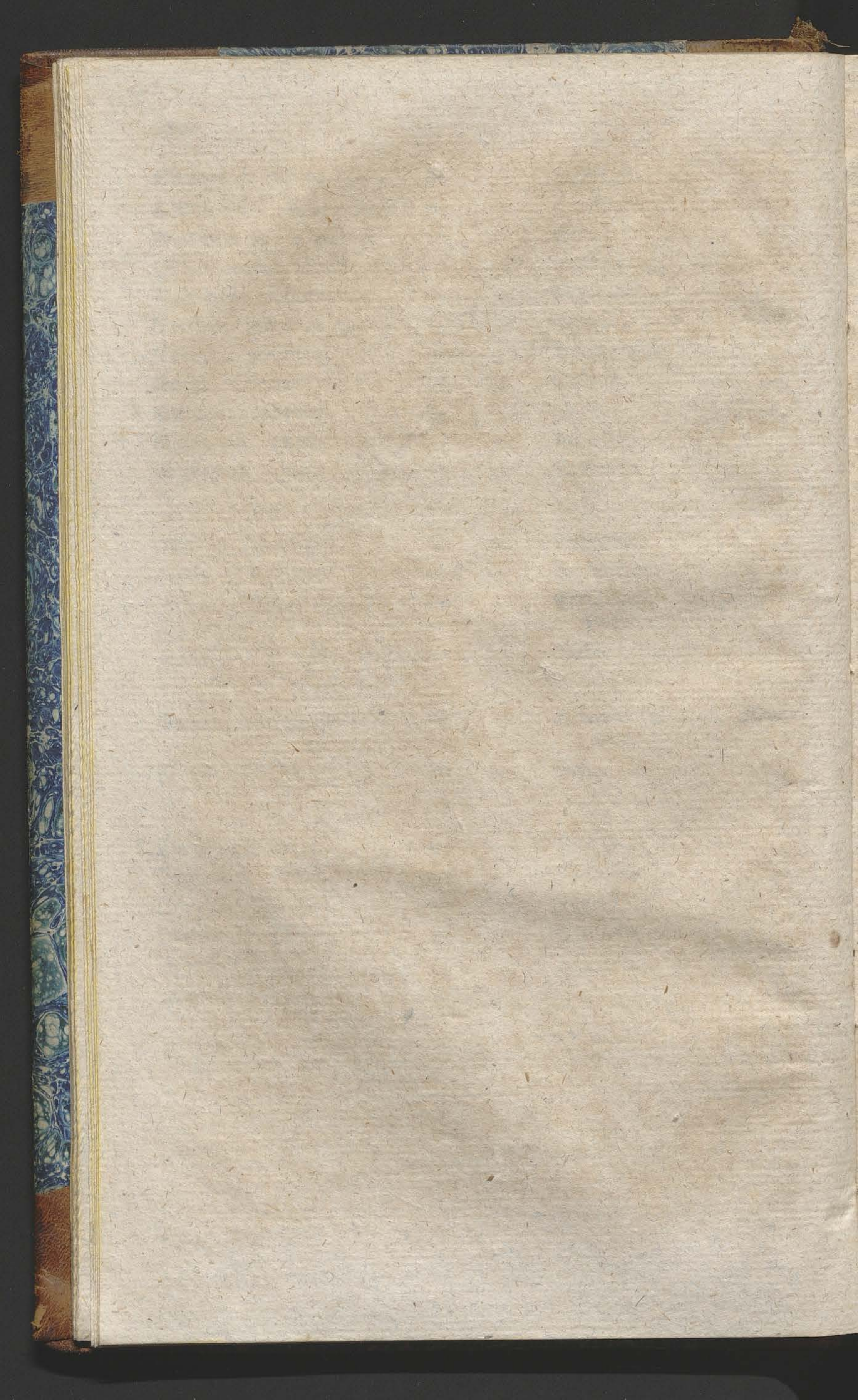
G.

Gestus. (Redende Künste.) — — Gebehrde. Anstand. Vortrag.
Grazie. (Schöne Künste.) — — Reiz.

J.

Idylle. (Dichtkunst.) — — Hirtengedicht.
Imitation. (Musik.) — — Nachahmung.
Impost. (Baukunst.) — — Kämpfer.
Inversion. (Redende Künste.) — — Versetzung.
Ironie. } Ironisch. } (Redende Künste.) — — Spott.







A.

A.
(Musik.)

Der Name eines der sieben Töne der heutigen diatonischen Tonleiter, sonst auch La genennt*). Dieser Ton ist in der Ordnung der sechste, seit dem man gewohnt ist, den untersten Ton des Systems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchstaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weise der tiefsten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgende Buchstaben, und bezeichneten die unterste Octave der Töne also: A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, welcher im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notensystem erfunden haben soll, that zu dem damaligen System der Töne in der Tiefe, also unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechischen Gamma Γ bezeichnete. Folglich bestund damals die unterste Octave aus den Tönen: Γ, A, B, C, D, E, F, G, Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und sogar die Töne E, D und C noch gebraucht werden könnten. Daher entstund das heutige System, welches von C anfängt, und darin der Ton A, welcher ehedem der erste war, nun der sechste ist.

*) S. Solmisiren.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton ist. Die auf- und absteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird, im Artikel **Tonart**, gefunden.

Abdruk.
(Zeichnende Künste.)

Jedes Werk, das durch Aufdruken eines weichen Körpers auf einen harten, die in diesem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künsten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit diesem Namen belegt.

Abdrüke von Kupferstichen und Holzschnitten. Wie die Abdrüke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel **Kupferdruker** beschrieben. Hier ist blos von der Beschaffenheit der Abdrüke die Rede. Von derselbigen Kupferplatte können

können die Abdrüke von verschiedener Güte seyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Pressen derselben, verliehrt sie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden schwächer, die Platte nutzet sich ab; zuletzt verliehren sich die feinesten Striche und die stärksten werden stumpf. Alsdenn giebt die Platte nur schlechte Abdrüke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit ist, durch unfleißige Besorgung des Drukens schlecht werden.

Die besten Abdrüke müssen unter den ersten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden sind, ausgesucht werden. Diese stellen die Arbeit der Kupferstecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineste in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, ist darin noch vorhanden. In den folgenden hunderten fängt die Platte an nach und nach schlechter zu werden, die starken Striche werden stumpf und die feinesten zu schwach, oder verliehren sich allmählig. Man kann also an diesen Abdrüken weder die ganze Schönheit eines Kupferstichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemähldes, nach welchem er gemacht ist, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemählde in Absicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung ist, je wesentlicher ist es, daß man von dem Kupfer desselben die besten Abdrüke habe. Die Gemählde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus schwächeren oder unvollkommenen Abdrüken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt ist von Abdrüken zu wissen, daß gestochene Platten mehr gute Abdrüke geben, als radirte, weil die Striche in diesen niemals so tief, als in jenen sind. Eine gut gestochene Platte giebt insgemein an tausend leidliche Abdrüke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem sie bearbeitet ist, 500 bis 600.

Die schlechtesten Abdrüke sind diejenigen, die von Platten gemacht sind, die schon aufgestochen worden, oder in denen man den verschwächten Strichen wieder durch den Grabstichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferstiche hat, entdeket sehr leicht die Abdrüke, die von solchen Platten gemacht werden.

Es würde eine sehr vortheilhafte Sache seyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrüke aushielten. Dazu aber ist kein ander Mittel, als ein Metall, das fester als Kupfer ist, zu nehmen. Es wäre zu versuchen, ob nicht stählerne Platten, oder feine eiserne zu brauchen wären*).

(*) Was H. S. in Ansehung der verhältnißmäßigen Anzahl der möglichen, guten Abdrücke von gestochenen und von geätzten Platten berichtet, ist zwar die gewöhnliche, unter Gelehrten herrschende, und in vielen Büchern befindliche Sage, wird aber von den Künstlern selbst keinesweges bestätigt. Die Natur des Gegenstandes, die Manier des Künstlers, und dergleichen Dinge mehr, bringen sehr mannichfaltige Unterschiede hierin hervor. Wenn der eigentliche Kupferstecher mit dem Grabstichel nicht tief eingehen darf, entweder, weil er, wegen der Kleinheit seines Gegenstandes, seine Schraffirungen nahe aneinander legen muß, oder, weil sein gelindes Original ihn nöthigt, sie nur flach zu machen: so wird seine ganz gestochene Platte weniger gute Abdrücke geben, als eine ganz radierte, deren Original dem Künstler erlaubt hat, seine Züge tief einzuätzen. Von den bekannten, von H. Fiquet gestochenen Bildnissen, die aus einem großen, in einen sehr kleinen Raum gebracht, und worin alle feine Züge des Gemähl-

*) S. Kupferplatte.

Gemähldes beybehalten worden sind, haben schwerlich mehr, als vier bis fünfhundert dergleichen Abdrücke gemacht werden können. Und eben so verhält es sich allerdings auch mit geätzten Blättern, welche, zum Beysp. Bleystiftzeichnungen darstellen. Wohl aber kann eine geäzte, freye Federzeichnung eines Rembrand, oder La Fage öfter, als tausendmal, ohne Nachtheil für die Güte des Blattes, abgedruckt werden.

Abdrüke von geschnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht sie insgemein von feinem Siegellak. Dieses geschieht entweder in der Absicht, sie als Kunstwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüsse und der Pasten zu verschiken. In beyden Fällen ist sehr nöthig, das feineste Lak zu nehmen, und sie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrüke auf Papier sich insgemein werfen. Man kann sie auch in Wachs machen; aber diese Materie wirft sich ebenfalls, und da sie sehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrüken leicht alle Schärfe benehmen. Eine besondere Art von Abdrüken sind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beschreiben.

Das Schnelloth, oder die Masse zu diesen Abdrüken, besteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zusammen gemischt sind. Zuerst wird das Bley geschmolzen. Wenn es fließt, so wirft man etwas Fett darauf, daß es nicht zu Asche brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemischt, die Masse wohl umgerührt und alsdenn abgegossen. Ehe man dieses Metall braucht, ist es gut, daß es vorher noch ein paarmal geschmolzen und abgegossen werde, weil es dadurch sanfter wird.

In diese Masse, die flüssig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrüke derselben, wenn sie anfängt zu erkalten, und ihre Flüssigkeit zu verliehren, abgedrukt, oder vielmehr abgeschlagen. Dieses erfordert gewisse Handgriffe und einige Vorsichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kasten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abschlagen geschieht, damit das wegspritzende Schnelloth von den Seiten des Kastens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kastens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abschlagen geschieht. Die Schaumünze, welche man abdruken will, oder eine harte Form derselben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stük Holz, das man von oben bequem anfassen kann, fest gemacht, oder allenfalls halb in das Holz eingelassen und daran befestiget.

Nun nimmt man ein kleines Stük starkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rande etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuschlagende Münze liegen könnte. Dieses legt man auf das, an dem Boden des Kastens liegende, Papier, gießt es voll von dem geschmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die sich oben setzende Haut sanfte abstreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und seine Flüssigkeit zu verliehren: so schlägt man die abzudrukende Schaumünze senkrecht und so stark, als man kann, darauf: so drükt sie sich sauber in das Loth ab. Bey dem Aufschlagen spritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deßhalb entweder das Gesicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläsern vor den Augen, vor sich nehmen, auch die Hand mit einem Handschuh versehen, und überhaupt sich so rüsten, daß man von dem herumspritzenden heissen Metall keinen

Schaden leide. Dieses Verfahren ist uns von Herrn **Lippert** in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrüke geschnittener Steine in Glas, werden Pasten genennt, und an ihrem Orte beschrieben; von den Abdrüken derselben in eine weisse thonartige Materie ist in dem Artikel **Abgüsse** das mehrere nachzusehen.

Abentheuerlich.

(Dichtkunst.)

Eine Art des falschen Wunderbaren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet. Von dieser Art sind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen besteht darin, daß es aus einer Welt hergenommen ist, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der wirklichen Natur unmöglich sind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet sich sowol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künsten ist das so genannte **Groteske** eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chinesischen Mahlereyen, da Häuser und Landschaften in der Luft schweben.

Diese Gattung des Ungereimten herrscht insgemein in den Träumen, wo die unmöglichsten Dinge wirklich scheinen; aber jede erhitzte und vom Verstande ganz verlassene Einbildungskraft, bringt abentheuerliche Vorstellungen hervor. Es scheinet, daß die Völker der heissen Morgenländer, mehr, als andre, diesen Ausschweifungen der Einbildungskraft unterworfen seyn; denn der Hauptsitz des Abentheuerlichen ist in den Romanen, in den Gedichten und so gar in der Theologie dieser Völker. In den arabischen Erzählungen von tausend und einer Nacht, ist fast alles in dieser Art. Die abendländischen Völker scheinen durch ihre Bekanntschaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu seyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker sich am meisten ausgebreitet hatten, scheint das übrige Europa damit angestekt zu haben. Es ist eine Zeit gewesen, wo diese Ausschweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Gesinnungen übergegangen sind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geschmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern blos zur Belustigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, sind oft sehr ergetzend und ein Labsal des Geistes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verstand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieser Art haben ihren Werth. Es scheinet, daß Hr. **Wieland** bey Bekanntmachung seines **Idris** die Absicht gehabt, Deutschland ein Werk dieser Gattung zu liefern, das in seiner Art claßisch werden sollte, so wie es der Orlando furioso des Ariost in Italien ist. Es fehlt in der That diesem Werk nicht an glänzenden poetischen Schönheiten; doch scheint etwas mehr, als dieses erforderlich zu seyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßisch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in scherzhaften Werken werden kann, so widrig wird es, wenn in ernsthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Große und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen stehenden Dinge liegen insgemein nahe an einander. Wenn der Dichter da-

da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblik verläßt, so schleicht sich plötzlich das Abentheuerliche an solchen Orten ein, wo es höchst anstößig wird. Die Begierde, gewisse Gegenstände recht groß vorzustellen, kann diese Wirkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieses selbst dem großen Corneille begegnet ist, der mehr als einmal das Große seiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Das Große und das Wunderbare hat seine Gränze, die zwar nicht durch eine bestimmte Linie kann gezeichnet werden, die, aber nicht leicht überschritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verstande begleitet werden *).

* *

Zur Erwerbung richtiger Begriffe von dem eigentlichen Abenteuerlichen (nicht Abentheuerlich) können, zum Theil wenigstens, die Aufsätze des Grafen Caylus, sur la Féerie des Anciens, comparée à celle des Modernes, im 11ten B. der Hist. und Mem. de l'Acad. des Inscript. der Duodezausg. und sur l'Origine de l'anc. Chevalerie et des anc. Romans, ebend. im 23ten B. der Quartausg. — die Observations on the Fairy Queen of Spenser by Th. Warton, Lond. 1772. 8. 2 B. (verglichen mit dem 2. 4. und 5ten der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. S. 21. u. f.) — Hurd's Letters on Chivalry and Romance in dem 3ten B. seiner Moral and Political Dial. Lond. 1776. 8. — die Memoires sur l'anc. Chevalerie, p. Mr. de la Curne de St. Palaye, Par. 1769 — 1781. 12. 3 B. (auch in den Memoires de l'Acad. des Inscript. befindlich) — Th. Wartons Dissertat. on the origin of romantic fiction in Europe, vor dem 1ten Bande seiner History of English Poetry, Lond. 1775. 4. deutsch in dem 3. 4. und 5ten Band des Brittischen Museums, von H. Eschenburg, Leipz. 1778 u. f. 8. (vergl. mit H. Sprengels Recension derselben in den Betrachtungen über die neuen historischen Schriften, Altenb. 1776. 8. B. 1. St. 3. S. 43.) — und eben desselben Aufsatz: Ueber die Einführung der Galanterie durch die Ritterzeiten, in den gemeinnützigen Aufsätzen aus den Wissenschaften für alle Stände, 1. 2. 3. 6. 7. stes St. Rostock 1773. f. behülflich seyn. — Zur Vertheidigung des Systems von Zauberey in Tasso's befreytem Jerusalem schrieb H. Jacobi Vind. Torq. Tassi, Gott. 1773. 4.

*) S. Uebertrieben.

Abgüsse.

(Bildende Künste.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunst, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künste durch das Aufgiessen einer flüssigen sich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüsse genannt. Man hat sie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps ist die gemeineste Materie dazu, weil sie am wenigsten kostet, und kalt kann abgegossen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgendermaaßen. Das Original, oder ein Theil desselben wird mit einer der bemeldten flüssigen Materien übergossen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man sie sorgfältig ab und bekömmt dadurch das, was im Original vertieft ist, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieser erste Abguß wird die **Form** genennt. Macht man in diese Form wieder einen Abguß, so wird dieser in Absicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er ist der eigentliche Abguß.

Es ist leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil sie, da die

Form sie ganz umgeben würde, nicht können herausgenommen werden. Man hat deswegen eine Methode erdacht, sie Stükweise abzuformen, und die Stüke der Formen wieder zusammen zu setzen. Das mechanische Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beschreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze seyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieses lernen kann. Eine Beschreibung des ganzen Verfahrens findet man in **Felibiens Grundsätzen der Baukunst.**

Diese Abgüsse und die Abdrüke, davon vorher gehandelt worden, leisten den bildenden Künsten den Dienst, welchen die Gelehrsamkeit von der Buchdrukerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meister. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler eben so, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstätte zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerükt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunst vortheilhafter seyn, als wenn die Besitzer der besten Originalwerke die Verfertigung der Abgüsse beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Academie der zeichnenden Künste sollte eine vollständige Sammlung der besten Antiken haben, und würde sie auch haben, wenn nicht die Abformung so oft gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unermeßliche Ansehen, worin er sich durch seine Macht gesetzt hatte, beynahe ganz nöthig, um für seine Academie die Abgüsse der vornehmsten Antiken, die in Rom sind, zu erhalten, und **Friedrich der I. in Preussen** mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmsten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu lassen, welche doch hernach durch einen unglüklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüsse von kleinen Werken, von geschnittenen Steinen und Münzen, sind leichter zu haben. Viele Besitzer der Originale haben sich ein Vergnügen daraus gemacht, sie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleis einiger Liebhaber, nebst der Begierde zu gewinnen verschiedener Kunsthändler, haben diese Abgüsse ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tausend Schwefelabgüsse von geschnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienstvollen **Lipperts**, in Dresden, gedächten. Dieser rechtschaffene Mann hat mit bewundernswürdiger Arbeitsamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrüke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zusammen gebracht. Durch die glükliche Erfindung einer Masse, welche sowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen ist, hat er sich in Stand gesetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, seine Sammlung, oder eine Auswahl derselben, um eine mäßige Summe zu überlassen. Mit dem Geschmak des feinsten Kenners hat er aus seiner Sammlung über Zweytausend der schönsten Stüke ausgesucht, sie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: so daß man sie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es ist zu wünschen, daß Herr **Lippert** eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben so ausbreiten möchte.

(*) Ausser dem, was der, von H. S. angeführte französische Schriftsteller, Felibien, in den Princ. de l'Archit. de la Sculpt. et de la Peint. Liv. II. Ch. 6. S. 245. der Ausg. von 1697. davon sagt, und das wirklich, in Rücksicht auf das, wovon in dem Artikel eigentlich die Rede ist, in sehr wenigem besteht, handelt der bekannte Oresirio . . . Wien 1774. 8. 2 Th. in dem 71. 72. und 73ten Abschnitt des zweyten Bandes S. 438 u. f. von Abgüssen von Gyps, und Abdrücken von Glas und von Schwefel.

Abhandlung.

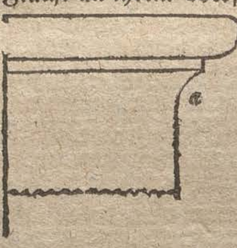
(Redekunst.)

Der Hauptheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der **Eingang**, wenn einer da ist, vorher, und auf sie folget der **Beschluß**. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Widerlegung, in Absicht auf die Rede, in denen verschiedenen Artikeln hierüber gesagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauf.

(Baukunst.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem obersten Ende. An den Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den Obersaum, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entstanden ist: weil es offenbar ist, daß ohne ihn der Saum nicht mehr als ein Theil des Stammes, sondern, als eine über ihm liegende Platte erscheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm sein oberes Ende verkiehren und aufhören ein Ganzes zu seyn *). Aus eben diesem Grunde muß der **Untersaum** des Stammes allmählig an ihn schließen, oder anlaufen; daher ist der Anlauf entstanden.



Die Wirkung des Ablaufes und Anlaufes ist die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deßwegen ist es unverständig, wenn sie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung seyn muß. Doch sind die Baumeister verschiedentlich in diesen Fehler gefallen, da sie den **Unterbalken** gegen den Fries anlaufen, gegen die Platte des **Dekels** ablaufen lassen.

Abschnit.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu bringen; wir betrachten deßwegen jede besonders.

Abschnit des Verses. (Cäsur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verse in zwey Hälften getheilt werden. Man lese mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verse:

> Du bringst früh oder spáth ein jedes Vornehmen zum Ende;
> Nichts kann dir widerstehn, du überwindest es alles;
> Gott von allem und jedem: Siehst mit gleich ruhigen Augen
> Haufen Ameisen und Nationen vergehen; die Sternen
> Wägen auf deiner Wage, was eines Mücke Gefieder **)

so wird man bemerken, daß jeder von den beyden ersten Versen in zwey Zeiten, wie sich die Tonkünstler ausdrüken, oder mit einer Abänderung

*) S. Ganz.
**) Noachide III. Gesang.

der Stimme, gelesen wird. Sie scheinet auf der einen Hälfte des Verses zu steigen und auf der andern zu fallen. Im ersten Vers scheinet sie allmählig zu steigen, bis man das Wort späth ausgesprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verses wieder fällt oder nachläßt.

Darin gleichen solche Verse einem Takt in der Musik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufschlag und Niederschlag genennet werden. Am merklichsten wird der Abschnit in unsern gewöhnlichen alexandrinischen Versen.

> Die Seele macht ihr Glük; ihr sind die äussern Sachen
> Zur Lust und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
> Ein wohlgesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Alle längere Versarten haben ihre Abschnite, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Ursprung müssen wir um so viel mehr untersuchen, da diejenigen unserer Kunstrichter, die den Wohlklang der Verse bis auf die geringste Kleinigkeit scheinen zergliedert zu haben, diesen Punkt versäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um so viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Musik, oder des Tonstüks an sich. Worin dieses bestehe, ist an seinem Orte*) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenschaft der wohlklingenden Rede also, ist das **rythmische** derselben, wodurch sie in Glieder abgetheilt wird. Daher entstehen in der Musik der Takt, die **Einschnitte** und die **Perioden**, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederschlages. Alles was von dem natürlichen Ursprung **) dieser Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darin der Vers mit dem Takt, der Abschnit desselben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen bestimmten Wohlklang gebunden ist, als die Verse, so sind es diese viel weniger, als die Musik. Daher sie zwar ihre abgemessene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten desselben haben. In dem Takt sind die Zeiten überall durch das ganze Stük, darin er herrscht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abschnit eine Veränderung. Hierdurch ist also das Wesen und der Ursprung des Abschnits bestimmt.

Wer nicht auf die Natur der Musik, in welcher der wahre Ursprung des Verses und des Abschnits gegründet ist, zurük sehen will, der kann sich seinen Ursprung auch so vorstellen. Wenn wir Verse lesen, so müssen wir der Stimme ausser den Wendungen, die ihr schon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verses eigen ist. In kurzen Versarten ist das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verse insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechselung machen. Längere Verse aber, zumal solche, die einerley Füße haben, wie unsre Alexandriner, erfodern mehr Abwechselung des Tons, der sich erst allmählig heben und dann wieder sinken muß, so wie im Fortschreiten der Fuß sich hebt und wieder sinkt.

Mit gleich starkem Athem ist es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszusprechen. Dieses, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein solcher Vers zu lang sey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre besondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benom-

*) Art. Wohlkang.
**) S. Musik. Takt.

benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang lesen, sondern scandiren, so verliehrt sich der Abschnit ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied ist, dessen Theile nicht von einander abgelöst sind, so muß der Abschnit so seyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem ersten Theil desselben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieses wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abschnit mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müsse. In dem Vers:

> Du bringst früh oder späth — ein jedes Vornehmen zu Ende.

kann man sich nach späth einen Augenblik verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verses eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgesprochen ist, daß man noch nicht zum Ende des Taktes sey. Es ist daher eine Unvollkommenheit des Abschnits, wenn derselbe nicht nur einen Fuß, sondern sogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: **Die Seele macht ihr Glük.** Denn da könnte sich das Gefühl des Fortfahrens verliehren, und würde sich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es zu wissen, diesen jambischen Vers, als einen trochäischen lesen würden, dem eine kurze Sylbe vorgesetzt ist.

> Die | Seele | macht ihr | Glük; ihr | sind die | äussern | Sachen.

Auf diese Weise retten wir die völlige Trennung des Verses in zwey Verse. Man kann es also zur Regel machen, daß der Abschnit nicht an das Ende, sondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verursachet, so ist ferner natürlich, daß er nach seiner langen Sylbe stehe, weil sich diese zum Verweilen am besten schiket. Dieses nennt man einen **männlichen Abschnit.** Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in diesen Versen:

> Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,
> Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!

so scheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einschiebung einer, in sein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verses unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es scheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruk einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abschnit wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müßte genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, sagt Diomedes von den Abschniten. Daher kömmt es, daß der Abschnit in den drey letzten der oben aus der Noachide angezogenen Verse ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes sagt, daß die Griechen den Abschnit an vier verschiedenen Stellen gesetzet haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann.

* *

Ueber den Ursprung des Abschnittes im Verse hat Batteux (S. H. Schlegels Uebers. S. 191 und S. 212. Ausg. vom J. 1770.) sehr methodisch — oder lieber unmethodisch — philosophirt; besser ist, was er, wenn man es auf den Vers anwendet, in seinem größern Werke (in H. Ramlers Uebers. B. 4. S. 135. 4te Ausg.) und was Marmontel in dem siebenten Kapitel der Poet. franc. (B. 1. S. 261 u. f. Par. 1763. 8.) davon sagt. Hrn. Ramlers eigenes Kapitel in dem Werke des erstern

(B. 1. S. 163) „von der deutschen Verskunst" — so wie Hrn. Schlegels Abhandlung, „von der Harmonie des Verses" (bey s. Batteux B. 2. S. 477) — und der vierte Abschnitt des achtzehnten Kapitels der Elements of Criticism von Home, können den vorstehenden Artikel ergänzen helfen. —

Abschnite in der Baukunst, sind in der toscanischen Ordnung einiger Baumeister hervorstehende Theile an dem Fries, welche so wie die Dreyschlitze der dorischen Ordnung die Balkenköpfe des obersten Bodens vorstellen. Die Alten fielen nicht auf diese Abschnite, die Scamozzi zuerst, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieser ohnedem schon kahlen Ordnung ein noch magerers Ansehen gegeben. Mit mehr Geschmack hat Goldmann sie durch den ganzen Fries angebracht, und sie, weil sie eben so, wie die Dreyschlitze entstanden, auch denselbigen Regeln unterworfen *).

Abseite.

Ist im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den schönen Künsten zwey besondere Bedeutungen bekommen.

Abseiten in der Baukunst werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge ansehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort desselben man will, kommen kann.

Abseite einer Schaumünze, Exergue, ein unten an der einen Hauptseite abgesonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumständen der, auf der Münze vorgestellten Sache, angezeiget wird *).

*) S. Dreyschlitz.

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, besonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechanisch übertragen. Durch das mechanische ist diese Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verschieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verschiedene Weise. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, so legt man ein, mit fein geriebenem Rothstein, oder Bleystift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einer Seite bestrichenes Papier, zwischen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen soll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem Druken über die Striche des Originals, welche sich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdruken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf diese Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf diese Art abgezeichnet ist, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedrukt worden, verkehrt vorgestellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, ist im Abdruk die linke. Und daher kömmt es, daß in so manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieses vermeiden, so muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen.

*) S. Schaumünze.

gen. Dieses kann auf folgende Art geschehen. Man bestreicht ein feines Papier mit Terpentinspiritus, davon wird es durchsichtig. Wenn es troken worden, so legt man dasselbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn sehr klar durchscheinet, so daß sie mit Dusch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann gezeichnet werden. Legt man nun diese Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet sie, nach der vorher beschriebenen Methode, noch einmal ab, so werden die Abdrüke so, wie die Originalzeichnung.

(*) Das, von H. Sulzer zum Durchzeichnen (nicht Abzeichnen) angegebene und aus dem bekannten Werke des Abr. Bosse (S. 19. und 23. Ausg. vom J. 1745) genommene, vor Zeiten also wohl übliche Verfahren würde, auf alle Fälle, die Zeichnung selbst entstellen, und läßt allenfalls nur von Künstlern sich anwenden, welche selbst die Zeichnung gemacht, und zu diesem Behufe gleich eingerichtet haben. Auch das mäßige Drucken mit dem feinsten Stifte würde auf einer guten, und sogar nicht auf sehr dünnem Papier befindlichen Zeichnung, Striche zurück lassen. Noch mehr aber würde diese durch das, von dem H. S. vorgeschlagene Färben derselben auf der unrechten Seite verdorben werden. Um solche also auf dasjenige Papier zu bringen, von welchem eigentlich sie auf die Platte aufgetragen werden soll, bleibt dem Künstler nichts übrig, als zu irgend einer Art von getränktem Oelpapier seine Zuflucht zu nehmen. Nur muß er solches vor dem Gebrauch sorgfältig mit Semmel abreiben, weil das Oel sonst sehr leicht in die Zeichnung selbst übergehen, und sie fleckig machen kann. Das mit Terpentinspiritus zubereitete, von H. S. erwähnte Papier führt noch überdem den Nachtheil mit sich, daß es sehr leichte bricht; auch fallen die, darauf gemachten Striche nicht allein zu breit aus, sondern der Rand dieser Striche wird auch, selbst bey dem gelindesten Drucke, undurchsichtig, und erschwert also das genaue und richtige Auftragen der Zeichnung auf die Platte. Allen diesen Weitläuftigkeiten und Unbequemlichkeiten hilft das, in England, zum Durchzeichnen besonders erfundene, und freylich in Deutschland noch nicht allgemein bekannte, gilbliche sogenannte Oelpapier (Oil-paper) ab. Es scheint mit demjenigen Oelfirniß, dessen man sich zu der Ueberziehung der Luftballons bedient, zubereitet zu seyn, und ist nicht allein vollkommen durchsichtig, sondern nimmt auch die feinsten Bleystiftstriche an. —

Aber mit diesem Durchzeichnen, oder mit diesem Auftragen der Zeichnung auf ein dergleichen Papier, ist das Auftragen derselben auf die Platte, oder das eigentliche **Aufzeichnen** derselben noch nicht gemacht. Die Platte des eigentlichen Kupferstechers muß, zu diesem Behufe, auf eben solche Art, als die, zum Aezen oder Radiren bestimmte Platte gegründet werden; und, nachdem unter den, auf Oelpapier gemachten Umriß der Zeichnung, ein, mit Rothstein bestrichenes Blatt von dem allerfeinsten, aber geleimten, sogenannten sinesischen Papier dergestalt gelegt worden, daß die geröthete Seite desselben gegen die Platte gekehrt ist, wird, vermittelst einer, etwas stumpfen Nadel, und mit schwachen Drucken, der Umriß auf die Platte aufgetragen, oder sichtbar darauf gemacht. Daß beyde Blätter vorher mit Wachs an den Seiten der Platte festgemacht, und, nach aufgetragenen Umrissen mit Vorsicht weggenommen werden müssen, vorzüglich wenn die Zeichnung sehr ausgeführt ist, so wie, daß der eigentliche Kupferstecher, wenn er die, auf seiner Platte abgedruckten Umrisse seiner Zeichnung, mit der Nadel darauf eingerissen hat, den vorher gedachten Grund wieder wegschmelzt, ist bekannt.

Academien.

(Zeichnende Künste.)

Oeffentliche Anstalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen

nen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, sondern das Zeichnen darin fürnehmlich gelehrt wird. Diese Anstalten sind, so wie die Schulen der Gelehrsamkeit und der Wissenschaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer versehen, die den Titel der Professoren haben. Diese unterrichten die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunst, vornehmlich aber in dem wichtigsten Theil derselben, der Zeichnung der Figuren, oder der menschlichen Gestalt. Diese ist der wesentlichste Theil der Kunst des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelschneiders und auch des Kupferstechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieser Künste.

Ohne Kenntniß der Knochen, und der vornehmsten Muskeln des menschlichen Körpers, kann die Zeichnungskunst desselben nicht vollkommen seyn, und ohne die Wissenschaft der Perspective können weder historische Gemählde noch Landschaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wissenschaft der Perspective. Zu diesen kömmt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunst; weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derselben, auf den Gemählden vorgestellt werden.

Dieses sind die nothwendigsten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunst vortragen, sondern die Jugend auch zur Ausübung derselben anführen. Sollte eine solche Schule ganz vollkommen seyn, so müßten auch noch für andere, weniger mechanische Theile der Kunst, Lehrer vorhanden seyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten und alles was zum Ueblichen gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdruks der Leidenschaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemähldes und über das, was zum Geschmak gehört, könnte aufgetragen werden. Diese Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunst, die ihnen hier zugeschrieben sind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächst mit einem guten Vorrath von Sachen versehen seyn, die zur Erlernung der Zeichnungskunst nothwendig sind. Diese bestehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerst die einzeln Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Nasen, Ohren, Augen, u. s. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Abwechslung befindlich sind. Das Nachzeichnen dieser Originale, ist das erste, worin die Jugend geübet wird. Auf diese Zeichnungsbücher sollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmsten Werken der Kunst gemacht sind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserlesene Figuren der größten Meister, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend schon etwas von den höhern Theilen der Kunst lernt.

Das nächste, was auf diesen Vorrath von Zeichnungen folget, ist ein Vorrath von Abgüssen der vornehmsten Antiken, und auch von einigen neuern Werken der bildenden Künste, sowol in einzelen Theilen als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben ist, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geschmak an schönen Formen weiter geübt wird, sondern auch zugleich die Kunst des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der

der Verkürzungen kann erlernet werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modele haben; Menschen von schöner Bildung, die von einem der ersten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Gestelle, oder Tisch in veränderten Stellungen aufgestellt werden, damit die Schüler aus verschiedenen Plätzen, und also in sehr mancherley Ansichten dieselben zeichnen können. Dabey können die Lehrer fast alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Modell gestellt wird, muß so seyn, daß selbiger sowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteste kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferstichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geschmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich studiren könne. Wo die Gemählde selbst der Academie mangeln, wäre es doch sehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie ist, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leichte, daß eine solche Veranstaltung in ihrer Vollkommenheit sowol zur Anlegung, als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur große und mächtige Fürsten bereiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Kosten eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigsten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien ist mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künstleracademie verbunden. Nämlich eine Gesellschaft vorzüglich geschickter Männer, die von einem Fürsten so begünstiget werden, daß es jedem Künstler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Gesellschaft zu werden. Diese Künstleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Absicht ihrer Stiftung ist, einerseits, durch die Vorzüge große Künstler zu belohnen, anderseits, die Gesellschaft zu Untersuchungen über wichtige Theile der Kunst aufzumuntern. Sie sind für die Künste das, was die Academien der Wissenschaften für die Gelehrsamkeit. Von Zeit zu Zeit versammlen sich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunst betreffende, Materien sich zu unterreden, um Untersuchungen, Bemerkungen, Aussichten über die Kunst, vorzutragen. Es ist aber bis jetzt noch keine Künstleracademie vorhanden, die einen solchen Plan so befolgte, als einige Academien der Wissenschaften seit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt sind.

Die älteste Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol sie diesen Namen nicht geführt hat, ist die von Florenz, die **Gesellschaft des heil. Lucas** genennt. Sie nahm ihren Anfang schon im Jahr 1350, und wurde erst von der Regierung unterstützet, hernach von den Herzogen aus dem Hause Medicis in besondern Schutz genommen. Die ansehnlichste Academie der Künste und Künstler aber ist in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von **Hagedorn** nachgelesen werden*).

❧ ❧

Da die, von H. S. angeführte, und bekannte Lettre à un amateur de la pein-

*) Lettre à un amateur de la peinture p. 323. f. f.

peinture, nur von sehr wenigen dergleichen Academien Nachricht giebt, und auch das, bey H. Reinholds Studium der Zeichenkunst und Mahlerey, Gött. 1773. 8. und das bey H. Prangens Academie der bildenden Künste, Bd. 2. S. 45 u. f. Halle 1787. 8. befindliche Verzeichniß derselben keinesweges befriedigend ist: so will ich das, mir hierüber bekannte, hersetzen. Zuerst erhellt aus einem Briefe des Tom. Tamenza an den Gr. Algarotti (in dem 5ten B. S. 327. der Raccolta di lettere sulla pittura, scult. ed archit. Rom. 1766. 4.) daß die Venezianischen Mahler schon im J. 1345. und also früher, als die, von H. Sulzer angeführten Florentinischen Künstler, eine dergleichen Innung, eben auch unter dem Schutze des H. Lukas errichtet haben. Zu Florenz ist indessen auch noch eine besondre Academie der Baukunst von Giovb. Nelli, im J. 1758 errichtet worden. Und dann befinden dergleichen Mahleracademien in **Italien** sich, zu Rom, gestiftet und eingerichtet von Fed. Zucchero, im J. 1593. Diese gieng aber mit dem Tode des Flam. Vacca, bereits im J. 1599. wieder ein (S. Orig. e pogr. dell' Acad. del disegno dei Pitt. Scult. ed Archit. di Roma racc. da Dom. Alberti, Pav. 1603. 4. und die Bibl. dell' eloquenza ital. von Fontanini, B. 2. S. 410. Ven. 1753. 4.) Im J. 1715 wurde sie zuletzt wieder erneuert. (S. die Ordine e Statuti dell' Acad. del Disegno di S. Luca di Roma, R. 1715. 4. und Notizie delle Acad. erette in Roma dall Papa Benedetto XIV. R. 1740. 12.) — Zu Mayland; das Jahr ihrer Stiftung ist, wenigstens mir, nicht bekannt; gewöhnlich wird Leonardo da Vinci (†1540) für ihren Urheber ausgegeben; sie ist aber, wahrscheinlicher Weise, noch früher errichtet worden; daß sie noch fortbesteht, zeigt sich aus der Rede des La Lande Voy. d'un Franç. T. 1. S. 306. Par. 1769. 12.) — zu Bologna, gestiftet im J. 1712. (s. Orazione per la prima solenne funzione del premio alle tre arti, Pitt. Scult. ed Arch. nell Acad. Clementina del Disegno, di P. Ant. Sani, Bol. 1727. f. Atti legali per la fondazione dell' Instituto delle Scienze ed Arti liberali di Bologna, di Luig. Ferd. Marsigli, Bol. 1728. f. Instruzioni e avvertimenti a chi viene aggregato all' Acad. Clement. Bol. 1749. 4. so wie die Hist. de l'Academie appellée l'Institut des Sciences et des Arts établie à Bologne, p. Mr. Limiers, Amst. 1723. 8. und die Storia dell Acad. Clementina di Bologna . . da Giorp. Zanotti, Bol. 1736 — 1739. 4.) — zu Parma, gest. 1716. und erneuert 1760.) s. Instituzioni della R. Academia di Pitt. Scult. ed Arch. instit. in Parma (1760.) 4.) — Padua, gest. 1710. — zu Mantua, die sogenannte Theresianische Academie gest. im J. 1769. — zu Turin, gest. 1777. (s. Regolamenti della Reale Academia di Pitt. e Scult. Tor. 1778. 4.) Auch ist noch zu Rom die, im J. 1666 daselbst gestiftete französische Mahleracademie; und unstreitig giebt es, in diesem, an Academien überhaupt so reichem, Lande derer noch mehrere. — — In **Spanien** ist, zu Madrid eine Mahleracademie im J. 1752 gestiftet worden (s. Abertura solemne de la Real Academia de las tres bellas artes, Pintura, Escultura y Architectura con el nombre di San Fernando, Mad. 1752. 4.) — — In **Frankreich** stiftete Ludwig der 14te die Pariser Mahleracademie im J. 1648. und die Academie der Baukunst im J. 1671. Aber zu Paris ist auch noch eine, von den Künstlern selbst, im J. 1391 bereits errichtete Mahleracademie, so wie eine dergleichen, blos für die Manufaktur der bekannten Gobelins befindlich; — und zu Bordeaux ist eine dergleichen im J. 1781. errichtet worden (s. Meusels Miscellaneen, Heft 15. S. 179.) — — In England kam die königliche Mahleracademie erst im J. 1768 zu Stande (s. die Royal Charter incorporating the society of Artists of Great Britain, welche bereits ums Jahr 1760 sich zusammen gethan hatten, Lond. 1766. 8. und Abstract of the Instrument of Institution of the Royal Academy of

of Arts in London, establ. Dec. 10. 1768. Lond. 1769. 8. — die im J. 1754 zu Edinburg in Schottland gestiftete scheint eingegangen zu seyn. — **In den Niederlanden** sind deren ehedessen zu Gent, Brügge und Antwerpen gewesen; auch giebt es zu Amsterdam meines Wissens noch eine Zeichenschule; und zu Brüssel ist ums J. 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet worden. — Die **Dänische** wurde zu Coppenhagen schon im J. 1738 gegründet; erhielt aber im J. 1754 erst ihre völlige Einrichtung (s. Confirmation et extension des Privilèges et Concession accord. à l'Acad. Roy. de Peint. Sculpt. et Arch. p. S. M. le Roi . . . . Friedrichsburg 1747. 4. und Fundation for det Kongelig Danske Skildre, Bildhagger og Bygnings Acad. Kiob. 1754. 4. so wie Fondation de l'Acad. Roy. Dan. de Peint. Sc. et Archit. Copenh. 1764. 4.) — — In **Rußland** ist zu Petersburg im J. 1757 eine gestiftet, und im J. 1764 erneuert worden. — — In **Deutschland** ist die zu Nürnberg befindliche, die älteste; sie nahm im J. 1662 den Anfang (s. G. And. Will's Geschichte derselben, Alt. 1762. 4. und über ihren gegenwärtigen Zustand einen Aufsatz von Leonh. Andr. Möglich, in Herrn Meusels Museum, Stück 5. S. 51. Mannh. 1788. 8). — zu Berlin wurde die Academie der Künste bereits im J. 1694 gegründet, aber erst im J. 1699 völlig eingerichtet, und im J. 1786 wieder hergestellt (s. Beschr. von Berlin, B. 2. S. 714. Ausg. von 1786) — die zu Dresden ist im J. 1697 gestiftet, und im J. 1764 mit Vermehrung der beyden Academien zu Leipzig und Meißen erneuert worden. (S. Lettre à un amateur de la peint. Dr. 1755. 8. S. 323. und die Bibl. der sch. Wissensch. B. 8, S. 346) — die, zu Augsburg befindliche entstand bereits im Jahre 1712. und wurde im Jahre 1779 erneuert (s. Oeffentlicher Vortrag, die Geschichte der hiesigen Kunstakademie, und die Angelegenheiten des Kunstwesens überhaupt betreffend . . . von Em. Biermann, Augsb. 1780. 4.) — die, zu Wien gründete bereits Joseph der erste; aber Karl der 6te gab ihr, im J. 1726 die Vollendung (s. Lettre à un amateur de la peint. S. 336 und das Blatt Bb 3 dieser Lettre) — Zu Mannheim ist, im J. 1757 eine gestiftet, und nachher nach Düsseldorf verlegt worden. — Ueber eine, zu Maynz, im J. 1757 errichtete findet sich in H. Meusels Miscell. Heft 22. S. 235 ein Dokument. — Zu Stuttgart wurde eine Academie der Künste im J. 1761 errichtet, und im J. 1776 mit der Karlsschule vereint. — Zu München ist im J. 1770 eine dergleichen errichtet worden (s. Westenrieders Beschr. . . . München 1782. 8) — die, zu Cassel befindliche wurde im J. 1775 gegründet (s. Hessische Beyträge zur Gelehrsamkeit und Kunst, Frankf. am M. 1784. 8. St. 3. S. 401) — und Zeichenschulen sind, zu Weimar, im J. 1777 — zu Frankfurt am M. im J. 1781 (s. Meusels Miscell. Heft 10. S. 253) — zu Lüttich, zu Hanau, u. a. O. m. gestiftet worden. — —

Der **Nutzen**, und die **Vortheile** von dergleichen Veranstaltungen werden in folgenden Schriften gezeigt: sur l'utilité des etablissements des ecoles gratuites de dessein von Hrn. Descamp, Par. 1768. 12. deutsch in der neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 6. S. 219. verglichen mit dem, was in eben dieser Bibliothek. B. 4. S. 338 über die Anstalten bey der Academie in Sachsen gesagt worden ist. — Essai philosophique sur l'établissement des ecoles gratuites de dessein sur les arts méchaniques, p. Mr. Rozoi, Par. 1769. 12. — Mém. concern. l'ecole gratuite de dessein, Par. 1774. 4. — Ueber die Nothwendigkeit einer Zeichenschule und deren Einrichtung, die erste von Chrstn. Friedr. Prangens Abhandl. über verschiedene Gegenstände der Kunst, Halle 1782 — 1784. 8. 4. St. — Unter der Aufschrift, Academia handelt der erste Aufsatz in dem ersten Bande des Orestrio, Wien 1774. 8. von dem, was eine Academie ist und seyn sollte, — und vortrefliche Bemerkungen über dergleichen Anstalten in des H. v. Ramdohr Werk,

über Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 3. S. 135 u. f. Leipz. 1787. 8.

Accent.

(Redende Künste.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Gesang, einige Töne sich vor andern ausnehmen; und wodurch also überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgesprochen würden, so wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derselben; sogar die Bemerkung des Unterschieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kömmt blos von dem Accent her.

Die Accente sind aber von verschiedener Gattung, und haben sowol in der künstlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Gesange, statt; wir müssen jede Gattung besonders betrachten.

Jedes vielsylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgesprochen wird, einen Accent, dessen Wirkung ist, dasselbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, stehen könnten, abzulösen und für sich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekömmt*) und also zu einem Worte wird. Dieses läßt sich fühlen, und bedarf also keiner weitern Ausführung. Diese Gattung wird der grammatische Accent genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch bestimmt, dessen Gründe schwerlich zu entdeken sind. Dieser Accent ist eine der Ursachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er sie in Glieder abtheilt, und diesen Gliedern selbst Mannigfaltigkeit giebt; da in verschiedenen gleichsylbigen Wörtern der Accent verschieden gesetzt wird. So sind die viersylbigen Wörter Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philosophisch, Philosophie, gleich große Glieder der Rede, aber von verschiedenem Bau; indem eines den Accent auf der ersten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten, und eines auf der vierten Sylbe hat.

Die nächste Gattung des Accents ist diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewisser Begriffe bestimmt; man nennt dieses den oratorischen Accent. Einsylbige Wörter haben keinen grammatischen Accent, sie bekommen den oratorischen, sobald sie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerksamkeit besonders muß geführt werden. In vielsylbigen Wörtern wird der grammatische Accent durch den oratorischen verstärkt oder verschwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: er sey stark oder schwach, daran liegt nichts, bekommen die Wörter stark und schwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, ist er auch stark genug? — oder: ist er wol schwach genug? — so bekommen sie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: was unmöglich ist, wünscht kein verständiger Mensch, behält das Wort unmöglich seinen grammatischen Accent auf der ersten Sylbe, da in diesem Ausdruk — unmöglich kann mein Freund mich verlassen! — der oratorische Accent auf die zweite Sylbe des Worts unmöglich kömmt. Wer im Zorn sagte — unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel — der würde den oratorischen Accent auf den grammatischen legen und die Sylbe an verstärken. Eine besondere Art des oratorischen Accents ist der pathetische, welcher den oratorischen noch verstärkt. Dieser macht eigentlich

*) S. Ganz.

lich das aus, was wir den Ton nennen, davon besonders gehandelt wird *). Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratorischen Accenten, dennoch so verschieden vorbringen, daß sie ganz entgegen gesetzte Charaktere annehmen.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wolklangs ab. Der Redner und der Dichter, der seine Worte und Redensarten so zu setzen weis, daß alle Gattungen der Accente sich nicht nur unter dem Lesen selbst darbieten, sondern mit den Gedanken selbst so genau verbunden sind, daß sie nothwendig werden, ist unfehlbar wolklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verschiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Prosodie herkomme, scheinet eine ausgemachte Sache zu seyn.

* *

Hier ist zuförderst die Eigenheit der deutschen Sprache überhaupt zu bemerken, daß, nämlich der eigentliche **Wortton** in den mehrsylbigen Wörtern, immer auf der Stamm- oder Wurzelsylbe liegt, und hierüber vorzüglich H. Adelungs **Lehrgebäude der deutschen Sprache**, Leipz. 1782. 8. Th. 1. S. 245 nachzulesen. — Von dem Accent überhaupt, seinem Ursprunge, seinem Einflusse auf Declamation, handelt Condillac in dem Essai sur l'origine des connoissances humaines, Amst. 1746. 8. im 2ten Th. S. 19 u. f. — und von eben diesem Ursprunge desselben, oder des Tones, von seiner Wirkung auf die Entstehung der Sylbenmaße, u. d. m. D. Webb in seinen Observations on the correspondence between Poetry and Musik, Lond. 1769. 8. (S. 63 in H. Eschenburgs Uebers.) — Ueber die Zeit der Entstehung, und also über die Natur des eigentlichen Accentes; über die verschiedenen Folgen der Verschiedenheit seiner Bildung auf die verschiedenen Sprachen, und warum er nicht immer von der Quantität der Sylben abhängt; über den Unterschied zwischen Accent und Quantität, u. d. m. finden sich in der N. Bibliothek der sch. Wissensch. B. 10. S. 69 u. f. vortrefliche Bemerkungen (von H. **Garve**.) — Daß die bloße Sprache eben so gut, als die Musik, höhere und niedrigere Töne zuläßt, daß Vossius in seiner bekannten Abhandlung de viribus rhythmi folglich sehr unrecht gehabt hat, die Länge und den Accent für eines und dasselbe anzusehen, u. d. m. davon handelt H. Fosters Essay on the different nature of accent and quantity, with their use and application in the english, latin and greek language, Eton 1763 und 1766. 8. — Was der Accent eigentlich in ältern Sprachen war; daß er nie mit der Quantität, oder dem Rhythmus verwechselt werden müsse; in wie fern der Accent in den neuern Sprachen zum Theil verschieden von dem Accent in den alten Sprachen sey, u. d. m. hat Monboddo in dem 2ten Buche des Origin and progress of language, Edinb. 1774. 8. S. 269 u. f. sorgfältig untersucht; und verschiedene seiner Behauptungen, in der ersten Ausgabe s. Werkes, als daß die neuern Sprachen keinen dergleichen Accent, wie die griechische und lateinische haben, u. d. m. sind in der — Prosodia rationalis, or an Essay towards Establishing the melody and measure of speech, to be expressed and perpetuated by peculiar symbols des Herrn Joshua Steele, Lond. 1775. 4. verb. und verm. ebend. 1779. 4. geprüft und widerlegt worden. — In Jam. Harris Philol. Inquiries, Lond. 1781. 8. P. 2. Ch. 2. B. 1. S. 63 u. f. findet sich eine Geschichte der ältern Sprachen, mit Untersuchungen über den Accent in den neuern, besonders in der englischen Sprache. — Ueber den Accent in der **griechischen** Sprache, und in wie fern er musikalischer Ton war, über seinen Einfluß auf Wohllaut und Aehnlichkeit der Rede, u. s. w. sind im Dionysius Halik. (περι συνθεσεως XI. Oper. T. II. S. 16 u. f. Ed. Huds.) feine

*) S. Ton der Rede.

Bemerkungen enthalten; und eine gute Abhandlung darüber von dem Abt Arnaud findet sich in dem 32ten B. S. 432 u. f. der Mem. de l'Academie des Inscript. Quartausg. — Auch der verstorbene Pr. Frdr. Wolfg. Reiz hat, unter der Aufschrift: Prosodiae gr. Accentus Inclinatio, Lips. 1775. — 1782. 4. drey verschiedene, hieher gehörige academische Schriften hinterlassen. — Von dem Accent in der **lateinischen** Sprache, und in wie fern er verschieden von dem Accente der griechischen ist, handelt Quinctilian, Lib. XII. 10. 33. S. 626. Ed. Gesn. Gött. 1738. 4. und, vorzüglich in Rücksicht auf deutsche Sprache gehören noch hieher: ein Theil des zehnten Abschnittes aus J. J. Breitingers Fortsetzung der kritischen Dichtkunst, Zür. 1740. 8. S. 345 u. f. — Joh. Heinr. Oest's Versuch einer kritischen Prosodie, Frf. a. M. 1765. 8. — Die kleine Schrift, über die deutsche Tonmessung, 1766. 8. — Das Fragment von den Lebensaltern einer Sprache, aus der ersten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, Riga 1767. 8. S. 27 u. f. vergl. mit dem 8. und 9ten Br. aus der Sammlung für den Verstand und das Herz, Brem. 1767. 8. und H. Herders Abhandl. über den Ursprung der Sprache, Berl. 1772. 8. S. 87 u. f. — aus der deutschen gelehrten Republik, Hamb. 1774. 8. ein Abschnitt, S. 345 u. f. — aus H. Klopstocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1777. 8. vorzüglich das erste Fragment — und der Versuch einer deutschen Prosodie, von K. Phil. Moritz, Berl. 1786. 8. S. 169 u. f. — S. übrigens die Artikel **Harmonie, Prosodie, Rhythmus** u. d. m.

Accent in der Musik. Die verschiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkannt wird, können auch auf die Accente des Gesanges angewendet werden. Der Gesang ist eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verschiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darin, das ist ohne Accente, hat kein Gesang statt*). Das Ohr muß bald gereitzt, bald in seiner Spannung etwas gehemmet werden, itzt eine grössere, dann eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche sowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, sind die Mittel jene Wirkungen zu erreichen.

Diese Accente sind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatische, oratorische und pathetische Accente; sie müssen alle erst von dem Tonsetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueste beobachtet werden. Die grammatischen Accente in der Musik sind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne sind, müssen unterschieden werden. Diese Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es ist aber schlechterdings nothwendig, daß sie in Singestüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratorischen und pathetischen Accente des Gesanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derselben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit solchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Gesanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieselben verlegt werden; wenn die kräftigen Auszierungen des Gesanges, die nachdrüklichsten Verstärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die

*) S. Gesang.

die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfodert.

In Singestüken muß demnach der Tonsetzer zuvoderst die Accente seines Textes genau studiren, weil die seinigen nothwendig damit übereinstimmen müssen. Erst alsdenn, wenn er seinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf seinen Gesang denken. Da aber der Lauf des Gesanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeschränkt ist, als der Lauf der Rede, so findet freylich der Tonsetzer starke Schwierigkeiten, diese beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel sich heraus zu helfen: die Pausen der Singestimme, da inzwischen die Instrumente seine Periode vollenden: die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunstgriffe, kommen ihm zu Hülfe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, selbige recht anzuwenden.

Die Musik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verschiedentlich vor andern zu modificiren, das ist, sie hat eine Mannigfaltigkeit oratorischer und pathetischer Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieses ist einer der vornehmsten Gründe der vorzüglichsten Stärke der Musik über die bloße Poesie. Aber desto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonsetzer, diese Accente mit den übrigen wesentlichen Eigenschaften des Gesanges so zu verbinden, daß er nirgend weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerst genau abgemessenen Gang des Gesanges, anstoße.

Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zusammenhangenden Schritten oder Sprüngen seyn würde. So sind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der Sprache sind. Das Figürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kömmt mit dem oratorischen, oder nach Beschaffenheit auch mit dem pathetischen Accent überein. Man begreift aber, daß diese Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der musikalischen Accente, sondern noch andre dem Tanz besondere zu überwinden haben.

Accord.

(Musik.)

Ist jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterscheidbaren Tönen zusammengesetzter Klang; aber das Wort hat insgemein diese besondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Musik brauchbaren, oder regelmäßig zusammengesetzten Klang bedeutet. In unsrer Musik hat jedes Tonstück allemal eine, nach gewissen Regeln, auf einander folgende Reihe solcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Gesang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil bestimmt werden. Nur in so fern die Tonstüke aus verschiedenen Stimmen bestehen, erfodern sie die Betrachtung der Accorde. Der einstimmige Gesang hat keine Accorde zum Grund; sie sind erst aus der Einführung der Harmonie und des vielstimmigen Gesanges entstanden. Deßwegen haben die griechischen Tonlehrer nichts von den Accorden geschrieben.

Der erste und wesentlichste Theil der heutigen Setzkunst besteht in der Kenntniß aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reihe derselben in eine gute Verbindung zu bringen ist. Aber nicht nur der Tonsetzer, sondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonstücks auf sich nimmt, muß diese Kenntniß haben. In diesem Artikel wird die Beschaffenheit

senheit der Accorde, jeden für sich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird an einem andern Orte vorkommen *).

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verschiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Ursprung und den Gebrauch aller zur Musik dienlichen Accorde. Diese Materie scheint überhaupt so sehr verworren, daß man denken sollte, es sey unmöglich sie methodisch zu ordnen. Allem Ansehen nach haben die ältesten dreystimmigen Gesänge eine Folge consonirender Accorde zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonsetzer vermocht, auf einigen Accorden einen Ton aus dem nächst vorhergehenden beyzubehalten und ihn erst, nachdem er das Gehör durch den Mißklang etwas gereizt hatte, in den consonirenden Ton herüber gehen zu lassen **). Nach und nach mögen sie bemerkt haben, daß mehrere, und sogar alle Töne des consonirenden Accords so können versetzt werden, daß der Fortgang des Gesanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieser Art ist endlich eine sehr große Anzahl verschiedener Accorde in die Musik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einstimmig ist, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrnesten Tonsetzer zum Richter anruft.

Bey dieser Beschaffenheit der Sache wäre es sehr zu wünschen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbare Accorde bestimmen könnte. Der französische Tonsetzer Rameau hat dieses versucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That scheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu seyn. Es würde für uns zu weitläuftig

*) S. Fortschreitung.
**) S. Dissonanz. Vorbehalt.

seyn, sein System auseinander zu setzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man dasselbe findet *). Noch tiefer scheint Tartini in den Grund der Sache gedrungen zu seyn, aus dessen System sich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. Rousseau hat eine sehr deutliche Entwiklung dieses Systems gegeben **). Nach genauer Ueberlegung der Sachen scheint folgende Vorstellung dieser Materie sich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerst annehmen, daß ein jedes Tonstük blos auf eine Reihe consonirender Accorde gegründet sey, und zu dieser Voraussetzung die brauchbaren Accorde aufsuchen; hernach kann man die Gründe erforschen, aus denen wahrscheinlicher Weise die Dissonanzen in der Harmonie entstanden sind, und versuchen, ob dadurch die Anzahl und Beschaffenheit der dissonirenden Accorde könne bestimmt werden.

Die erwähnte Voraussetzung hat nichts erzwungenes. Es ist wahrscheinlich, daß im Anfang, da der vielstimmige Gesang aufgekommen, alles darin blos consonirend gewesen sey: und man hat noch gute Stüke ohne Dissonanzen. Es ist überdem eine nicht nur wahre, sondern wichtige und wesentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonstük allemal so gesetzt seyn müsse, daß, wenn alle Dissonanzen ausgestrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmonischen Zusammenhang habe. Darum ist es ein wesentlicher Theil der Setzkunst, daß man einen Gesang durch

*) Traité de l'harmonie etc. par Mr. Rameau 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Composition. Desselben Uebersetzung des Herrn d'Alemberts systematischer Einleitung in die Setzkunst. Dictionaire de Musique par J. J. Rousseau.
**) Art. Systeme.

durch bloße consonirende Harmonien durchzuführen wisse.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieses als einen, durch Erfahrung hinlänglich bestätigten Grundsatz an, daß ein consonirender Accord nur dreystimmig seyn könne. Darin kommen alle überein, außer daß unlängst ein großer Mathematiker zu behaupten gesucht hat, daß sich auch ein consonirender vierstimmiger Accord finde *): dieses aber kann gegenwärtige Untersuchung nicht stöhren.

Ferner werden wir sowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Untersuchung des Ursprungs der Harmonie versichert, daß unter allen möglichen dreystimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zusammengesetzt ist, die vollkommenste Harmonie habe **). Dieser Accord wird deßwegen vorzüglich der harmonische Dreyklang genennt.

Nun hat Rameau zuerst deutlich gezeiget, daß alle übrige consonirende dreystimmige Accorde nichts anders, als eben dieser Dreyklang seyn, dessen Terz, oder Quinte in den Baß gelegt worden. Denn zu dem Dreyklang müssen der Octave des Grundtones, noch zwey andere Töne hinzugefügt werden, die man aus dieser Reihe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, aussuchen muß. Aus dieser Reihe werden sowol die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeschlossen, weil sie beyde mit der Octave des Grundtones dissoniren †), also bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von diesen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höheren gegen die niedrigen Secunden ausmachen, folglich dissoniren. Daher bleibt keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im ersten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten seine Verwechslungen *). Demnach ist nur ein einziger consonirender Grundaccord, nemlich der harmonische Dreyklang. Kennet man also dessen Arten, die an einem andern Orte angezeigt werden **), so hat man eine vollständige Kenntniß aller consonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erste Theil der Untersuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren dissonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerst das bemerkt werden, was von dem Ursprung und dem Gebrauch der Dissonanzen gesagt worden ist ***). Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierstimmige oder dissonirende Grundaccord ist. Nimmt man nun alle Verwechslungen desselben, die in dem Artikel über diesen Accord auseinander gesetzt worden sind †), so hat man ein vollständiges Verzeichniß aller wesentlichen dissonirenden Accorde.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Dissonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben ††); so darf man nur Stufenweise von allen consonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen dissonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken: alsdenn bekömmt man, wie es scheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebst deren Verwechslungen.

 Um

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man sehe den Art. Septime.

**) S. H. Harmonie.

†) S. Dissonanz.

*) S. Verwechslung

**) S. Art. Dreyklang.

***) S. Dissonanz.

†) S. Septimenaccord.

††) S. Dissonanz; Vorhalt; Verrükung.

Um also gar alle Accorde *) zusammen zu haben, müste man die Tabellen, die wir in den auf vorheriger und dieser Seite unten angezeigten Artikeln eingeschaltet haben, zusammen vereinigen **).

Von der besten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung gesprochen werden.

Ein Accord ist vollständig, wenn alle Töne, die seinem Ursprung nach dazu gehören, sich darin finden: unvollständig ist er, wenn einige davon weggelassen werden. So besteht der vollständige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Diese aber sowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelassen.

* *

Zu der Berichtigung und Schätzung dieses Artikels im Ganzen, können die, in der neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 15. S. 226 darüber gemachten Bemerkungen dienen. — Das, von H. Sulzer in demselben angeführte System des Gius. Tartini ist weitläuftig in dessen Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' Armonia, Pad. 1754. und in s. Dissertazioni de' principij dell Armonia musicale, contenuta nell diatonico genere, Pad. 1767. 4. zu finden. — Uebrigens ist das Verdienst des Rameau, so groß es wirklich um die französische Musik seyn mag, um die Bestimmung der Methode aller brauchbaren Accorde, weder so groß, noch so einzig, als es in dem Artikel dargestellt wird. Nicht so groß; denn sein System der Harmonie selbst (welches er zuerst, im J. 1722. in dem, von H. Sulzer angeführten, in 4. gedruckten Traité vortrug, und welches von d'Alembert in den Elemens de Musique theoretique et pratique, Par. 1752. 8. deutsch von Marpurg, Leipz. 1757. 4. nachher erläutert, oder faßlicher gemacht worden ist) beruht keinesweges auf einer vollkommen gegründeten allgemeinen Erfahrung. So sinnreich es also auch immer seyn, und so sehr es auch immer das Studium und die Praxis der Harmonie erleichtern mag: so verdient es doch keinesweges demonstrirt zu werden. Und eben so wenig ist es neu. Um nur bey deutschen Schriftstellern stehen zu bleiben; so hat schon Heinechen in seiner, bereits 1711 erschienenen, und 1718 zu Dresden in 4. wieder abgedruckten „Anweisung zum Generalbaß in der Composition," die vorgebliche Rameausche Entdeckung, wenn nicht völlig, doch dem Wesentlichen nach gekannt. Auch hat schon selbst ein französischer Schriftsteller, H. Pierre Esteve', in der Nouvelle decouverte du principe de l'harmonie, Par. 1750. 8. die Unzulänglichkeit desselben gezeigt, und ein anderer, J. H. Serre von Geneve, hat ein, aus dem Rameauschen und Tartinischen, zusammen geschmolzenes, neues System, in seinen Essais sur les principes de l'harmonie, Par. 1753. 12. bekannt gemacht, so wie in seinen Observations sur les principes de l'harmonie, Par. 1763. 8. zur Gnüge erwiesen, daß der Rameausche Generalbaß in sehr vielen Fällen diesen Nahmen nicht verdient, und daß das Tartinische eben so unvollkommen ist, welches, wahrscheinlicher Weise die kleine Schrift des Tartini, Risposta . . . alla critica dell di lui trattato di Musica . . Ven. 1767. 8. und die vorher angeführten Dissertazioni, als Erläuterungen seines erstern Werkes veranlaßt hat. — Indessen befindet sich in der Assemblée publique de la Soc. roy. des Sciences . . . de Montpellier, 1752. ein Memoire von H. Romieu über eine nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonance est très sensible dans les accords des instruments à vent, welches zu der Bestätigung des Tartinischen Systems dienet. Was den Unterschied zwischen

*) Art. Dreyklang; Septimenaccord; Quartenaccord; Nonenaccord.

**) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem schönen Werk, die Kunst des reinen Satzes, 1. Th. S. 32. gegeben.

zwischen diesen beyden Systemen überhaupt anbetrift: so führen beyde zwar zu beynahe ähnlichen Schlüssen, aber dieses geschiehet auf ganz verschiedenen Wegen. In dem erstern wird der Diskant aus dem Basse, in dem leztern der Baß aus dem Diskant gleichsam entwickelt, und ihr gegenseitiger Werth hängt also von der Frage ab: ob der Gesang der Begleitung, oder die Begleitung des Gesanges wegen da sey? — Uebrigens gehören zu der Vollendung dieses Artikels vorzüglich, der — Traité des accords et de leur succession p. Mr. l'Abbé Roussier, Par. 1764. 8 und Ebendesselben Harmonie pratique, ou Exemples pour le Traité des Accords, P. 1776. 4. (welche den eigentlichen Theoristen vielleicht am ersten befriedigen möchten) — Le Manuel harmonique, ou tableau des accords harmoniques p. Mr. (Iean) Dubreuil, P. 1768. 8. (blos zur practischen Kenntniß der Accorde beförderlich) — Traité de la Musique, concernant les tons, les harmonies, les *accords* et le discours musical, p. Mr. de Bemetzrieder, Par. 1776. 8. — Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenacord und deren dissonirenden Verhältnissen herzuleiten und zu erklären sind: ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes, von G. P. Kirnberger, Berlin 1773. 4. — Und von den Accorden überhaupt handelt C. P. E. Bach, in dem 2ten Th. seines „Versuches über die wahre Art, das Clavier zu spielen,“ Berlin 1762. 8, so wie G. Friedr. Wolf im 2ten Th. seines „Unterrichtes im Clavierspielen,“ Halle 1789. 8. 2 B. — Im 2ten B. von F. W. Marpurgs kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, Berl. 1755. 8. finden sich Tabellen über alle drey- und vierstimmige Accorde von Fr. W. Riedt; und in Rousseaus Wörterbuch der Musik, bey dem Art. Accord dergleichen Tabellen von allen in der Musik angenommenen Accorden, obgleich nach dem System des Rameau. —

Adagio.

(Musik.)

Dieses italiänische Wort bedeutet etwas mittelmäßig langsames und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden. Ein solches Stük wird auch selbst ein Adagio genennt.

Das Adagio schiket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenschaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, so muß ein solches Stük nothwendig einfacher und ungekünstelter seyn, als geschwindere Sachen. Alle Leidenschaften, deren Sprache langsam und bedächtlich ist, sind rührend. Daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künstlich ausgedachte Figuren schiken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, je weniger zeiget sich der Wiz. In Ansehung der Harmonie erfodert diese Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht gar lang macht: sie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin versehen es bisweilen die größten Meister, da sie doch bedenken sollten, daß ein einziger Augenblik Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stüks zerstört.

Das Adagio erfordert eine besonders gute Ausführung; nicht nur deßwegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es schmakhaft macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt setzen kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darin nicht glüklich seyn.

Viel große Sänger und Spieler sind im Adagio niemals glüklich gewesen. Herr Quanz hat in dem 14ten Hauptstük seiner Anleitung zum Flötenspielen *) viel nüzliche Bemerkungen über den Vortrag dieser Gattung.

* *

Adagio, als Beywort betrachtet, bezeichnet, von den fünf Hauptgraden der Bewegung in der Musik, wenn man von dem geschwindesten zu zählen anfängt, den vorletzten; und läßt nicht wie das Presto, Allegro, Andante und Largo, Unterabtheilungen zu.

Aehnlichkeit.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Wirkung sowol ganzer Werke der schönen Künste, als einzeler Theile derselben, kömmt gar oft von der Aehnlichkeit her. Von ihr kömmt das Vergnügen, das ein durch Kunst nachgeahmter Gegenstand erwekt; ihr hat man oft die große Wirkung einiger Vorstellungen der Beredsamkeit und Dichtkunst zuzuschreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der aesopischen Fabel, des Gleichnisses, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört also zur Theorie der schönen Künste, daß dieser Gegenstand genau untersucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm sey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches solche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne sehen. Wir ergetzen uns, sagt Plutarchus **), an einer gemahlten Eydechse, an einem Affen, oder gar wol an dem Gesicht eines Thersites, nicht der Schönheit, sondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von dessen Urbild man die Augen wegwenden würde, so bald man es erbliket. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht vom der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern statt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und also die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; so wird eine nähere Ueberlegung der Sache diesen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Person, deren Bild wir betrachten, nicht kennen; so entdeken wir doch in diesem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menschen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem wirklichen Menschen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von de Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man einmal in der Natur gezeiget, zeiget ein vegetabilisches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es ist die Bemerkung dieser Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunstrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunst herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunst an sich selbst auch Vergnügen *), aber in den bemeldten Fällen ist noch ein Ergetzen da, welches mit diesem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunst herrühren; an einem Florentinischen Marmor, der eine Landschaft vorstellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer

*) Berlin 1752. 4. N. Aufl. Bresl. 1780.

**) In der Abhandlung, wie man die Dichter lesen soll — welche ausser in den sämtlichen Werken des Plutarch, auch einzeln, unter andern von J. Tob. Krebs, Leipz. 1746. 8. und 1779. 8. griech. und lat. herausgegeben worden ist.

*) S. Künstlich.

einer Fliege hat *), und an vielen andern Dingen dieser Art.

Demnach ist die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rüksicht auf die Kunst, wodurch sie entstanden ist, eine Ursache des Vergnügens. Es ist auch nicht schwer zu zeigen, wie es entsteht. Wir sehen zwey ihrer Natur nach verschiedene Dinge, einen wirklichen Körper, und eine flach ausgespannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen scheinet der Natur des andern entgegen zu seyn. Dennoch entdeken wir in beyden so viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieses einerley bey sogar ungleichen Dingen, muß also nothwendig auf sehr ungleiche Weise entstehen. Der Geist stellt sich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Ursachen vor, deren Naturen einander entgegen sind, die aber einerley Wirkungen hervorbringen. Dieses ist uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verschiedene Einheiten, kommen in eben demselben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, so gut als an einem wirklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung setzen. Selbst das große Geheimniß von dem Reiz der Schönheit scheint mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geistes in der Materie erbliken **). Außer diesem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geist in der Wirksamkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird ***). Eine beständige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenstände, und Bemerkung ihrer Uebereinstimmung unterhält diese Wirksamkeit.

*) Orchis muscam referens.
**) S. Schönheit.
***) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Die Wahrheit dieser Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger besonderer Fälle bestätiget, da die höchste Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts ist ähnlicher, als die Wachsabgüsse von wirklich lebenden Personen; dennoch gefallen sie unendlich weniger, als gut gemahlte Porträte. Der Abguß ist ein wirklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Uebereinstimmung weg. Daß einerley Gegenstände einerley Wirkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und also brennendes Eisen, Licht von sich streut, so wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieselbe Wirkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus ist, sehen; so empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kömmt von der entgegen gesetzten Natur der Dinge her, darin man sie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel so gar nicht, da sie doch so ganz vollkommen ist? Wir halten das Bild im Spiegel für einen eben so wirklichen Gegenstand, als das Urbild ist. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben dasselbe sey, überhebt uns sogleich aller Vergleichung beyder Gegenstände. Wir beschäftigen uns so wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielseitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts seyn könne, als was in allen andern ist. Daher ist dieses kein Gegenstand unsers Nachdenkens.

Diese deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, setzet uns in Stand, den Werth der Nachahmun-

ahmungen in den Künsten zu bestimmen und den Künstlern ein Geheimniß zu entdeken. **Je entfernter das nachgeahmte Bild seiner Natur nach von dem Urbilde ist, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit.** Dieses ist eine Anmerkung, deren sich die Künstler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn sie Aehnlichkeiten darstellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr so gar zu widersprechen scheinen, so werden sie den höchsten Beyfall erhalten. Der Mahler befleiße sich nicht nur die Gestalt und die Farben, das Licht und die Schatten seines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie diese körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten sind: er wende den äußersten Fleis auf die Darstellung solcher Sachen an, welche über die Wirkung der Farbe zu gehen scheinen; er mache Dinge sichtbar, die nicht für das Auge gemacht scheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geist: dadurch wird er uns in Bewunderung setzen.

Dieses ist in allen Nachahmungen das höchste. In der Musik ist es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenschaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Sayte nicht haben kann, daß sie zärtlich seufzet, wollüstig schmachtet, oder vor Schmerzen stöhnet, dieses rührt uns bis zum Entzüken. Eben so sehr gefället es uns, wenn es dem Tonsetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauschen der Gewässer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, ist eine ganz gleichgültige Sache. Beydes ist eine Wirkung der Töne, und also auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichnissen kömmt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abstande des Bildes von seinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moralischen Gegenständen entdeket, der hat etwas feineres bemerket, als der, welcher dasselbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil.

Tum victu revocant vires, *fusique per herbam*
Implentur veteris Bacchi . . . *)

ist sehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwischen einem festen und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Wasser auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche sehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieses Leben bekommen die metaphorischen Ausdrüke von dieser Art. Die Franzosen sagen: fondre sur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

Aus eben diesem Grunde gefallen die Fabeln, worin die handelnden Personen Thiere sind, besser, als die Menschlichen; denn die Aehnlichkeit zwischen Thieren und Menschen ist entfernter, als zwischen Menschen und Menschen. Ein Gleichniß gefällt mehr als ein Beyspiel, und ein Gleichniß von sehr entfernten Gegenständen mehr, als eins von nahen.

Dieses aber ist nicht so zu verstehen, daß die Aehnlichkeiten selbst entfernt seyn müssen. Denn je genauer diese in beyden Gegenständen übereinstimmen, je größer ist die Wirkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet

*) Aen. I. 214.

nichtet sogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdeckung der Aehnlichkeit machen will. Es ist auch sehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichnisse und Allegorien, deren wesentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit besteht, die Vorsichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekannten vorzuziehen. Je genauer der Leser den Gegenstand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwissenden Lesern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig ist, erlaubet nicht, daß man alle kleine Umstände beschreibe; sie müssen völlig bekannt seyn. Homer hat alle seine Bilder und Gleichnisse von sehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk schrieb. Horaz wählt die seinigen aus der griechischen und römischen Geschichte, aus der Fabel und aus mancherley besondern Gewohnheiten seiner Zeit, die itzt nur einem gelehrten Leser bekannt sind. Die beste Uebersetzung könnte von keinem Ungelehrten verstanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorstellungen erweken; so bedenke er sorgfältig, daß er seinen Zwek desto besser erreicht, je schneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf diese drey Dinge Acht geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenstandes, auf die Menge der einzelnen Aehnlichkeiten, und auf die schnelle Erkenntniß derselben.

Es ist eine nützliche Beschäftigung für jeden Künstler, auf Gegenstände, die in diesen drey Absichten ihm dienen können, fleißig Acht zu geben; keine Gelegenheit vorbey zu lassen, die Eigenschaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wohl zu erforschen, und das Aehnliche mit moralischen Gegenständen, das darin liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren *).

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten ist, so ist es auch eine Quelle des Frostigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken feine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn sie aus Scherz zusammen gebracht werden, die lustige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel **Lächerlich** ausführlicher sprechen.

Den wichtigsten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künste. Vorstellungen, die unmittelbar fast gar nicht, oder wenigstens nicht ohne große Weitläuftigkeit zu erweken waren, sind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszustand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorstellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchstwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künste, in Absicht auf die Allegorie, wovon an seinem Orte besonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach **Wolff** das ist, was man den Wiz nennt, ist demnach eines der wichtigen Talente der Künstler, da sie so große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können **).



Ausser demjenigen, was über diesen Artikel selbst, in der neuen Bibl. der schönen Wissenschaften, Th. 15. S. 135. gesagt worden ist, und dem, was sich im Aristoteles (περι ποιητ. IV.) und in seinen Commentatoren, als Dacier, Curtius, u. a. m.

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichniß; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

**) S. Wiz.

u. a. m. über dasjenige Vergnügen, welches aus der Aehnlichkeit entsteht, und wo die Quelle desselben zu suchen ist, befindet, gehören zu diesem Artikel; J. Elias Schlegels Abhandl. von der Nachahmung, und von der Unähnlichkeit der Nachahmung (Werke, Th. 3. S. 95 u. f. Kopenh. 1764. 8. und ursprünglich im 29. und 31ten St. der kritischen Beyträge, und im 1ten B. des Gottschedischen neuen Büchersaales abgedruckt) — das achte Kapitel aus den Elements of Criticism (B. 1. S. 275. Ausg. von 1769) — der neunte und zehnte Abschnitt aus H. Riedels Theorie der sch. Künste (S. 132. 1te Aufl.) vergl. mit der neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 7. S. 45. — der zwölfte Abschnitt aus H. Königs Philosophie der sch. Künste, Nürnb. 1784. 8. S. 379. — Jos. Reynolds Abhandlungen von der zu genauen Nachahmung der Natur, und von der mahlerischen Nahahmung in s. Seven Discourses, Lond. 1778. 8. S. 67 u. 193 deutsch in der neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 16 und 21. S. 1.— und in wie fern die Alten häßliche Dinge ähnlich darstellten, und die **bildenden** Künste darauf ausgehen dürfen, oder nicht, H. Lessings Laocoon, Berl. 1766. und 1788. 8. vergl. mit dem, was über und dagegen geschrieben worden, vorzüglich die kritischen Wälder I. S. 74. — Auch können zu der Prüfung und Berichtigung der, von H. Sulzer vorgetragenen Begriffe über Aehnlichkeit in den verschiedenen schönen Künsten, noch die **Zusätze zu den Briefen über die Empfindung** von H. Mendelssohn (S. S. Schriften, Th. 2. S. 17 u. f. Ausg. von 1771) — der 2te Abschnitt aus der Plastik, Riga 1778. S. 29 u. f. — die 37te Anm. des H. Schlegels zu s. Batteux B. 1. S. 110. Ausg. von 1770 — der 82 bis 84te der Litteraturbriefe, Th. 5. S. 97 — die kritischen Wälder I. S. 265 u. f. dienen. — — Von den verschiedenen Urtheilen über die **Aehnlichkeit der Bildnisse** befindet sich in dem 8ten B. der Biblioth. der sch. Wissensch. S. 209 eine aus dem Französischen des H. Cochin übersetzte Abhandlung; und wie der Mahler sich in Ansehung der Aehnlichkeit bey Bildnissen zu verhalten habe, darüber ist in Gerh. Lairesse großem Mahlerbuche, Th. 3. S. 1 u. f. — in des de Piles Cours de peinture par principes, Amst. 1767. 12. S. 204 u. f. — und in Richardsons Essai sur la Theorie de la peinture, Oeuvr. B. 1. S. 62. 80. näherer Unterricht zu finden. — Auch gehört, in Rücksicht hierauf noch der 31te Abschnitt aus dem ersten Theile der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 435. hieher.

Aeneis.

Ein episches Gedicht des Virgils, dessen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas sind, die auf seine Niederlassung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und so lange wird gelesen werden, als guter Geschmak in der Welt seyn wird.

Der Plan dieses Gedichts ist überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerstöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges seines Helden, nebst seinen weitläuftigen Wanderungen in verschiedene Länder; sondern auch die auf seine Niederlassung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Diese Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erweken, daß er einiges Mißtrauen in die schöpferische Kraft seines Genies gesetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannichfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geschichte von wenigen Tagen. Diese Art der Kleinmüthigkeit zeiget sich auch in den beständigen Nachahmungen des Griechen, die sich sowol auf ganze Episoden, als auf besondere Begegnisse, und sogar auf einzele Verse erstre-

erstreket *). Wo dieser Hauptführer ihm fehlt, da hilft er sich mit andern griechischen Dichtern. Vielleicht war seine Bescheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das stark genug möchte gewesen seyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten sind in der schönsten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Gesicht verliehret. In dem Plan selbst herrscht eine sehr feine Kunst. Alles zielt auf die Hoheit des römischen Reichs, auf die Veranstaltung der Götter, dasselbe über alle Mächte zu erheben, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget sind. Ohne Zweifel hat der Dichter das seinige mit beytragen wollen, dem römischen Volke die Herrschaft der Cäsaren nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In so fern hat dieses Gedicht wenig moralische Verdienste, und Virgil konnte auch deswegen den Römern niemals das werden, was Homer den Griechen gewesen ist. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menschen **), sondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Personen entwikeln sich in der Aeneis nicht sonderlich, und bey weitem nicht so, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläuftigkeit der Materie Schuld ist. Die, welche sich am deutlichsten entwikeln, setzen uns in keine große Bewunderung oder Bewegung. Wir lernen Menschen kennen, wie die sind, mit denen wir leben, da uns Homer Menschen vom Heldengeschlechte zeiget. Die Reden bestehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die sich für andre Personen eben so gut schikten. Schlechte und gemeine Gedanken sind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man sieht gar wol, daß der Dichter selbst das Mittelmäßige der Charaktere seiner Zeit angenommen, wo das Heroische der alten römischen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieses Gedichts sind nicht Schwachheiten des Dichters, sondern seiner Zeit. Sehr selten erhebt sich ein Genie über seine Zeit, und wenn es geschieht, so erlangt er gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache ist er unverbesserlich, man wünscht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er ist kürzer im Ausdruk als Homer; ob gleich die lateinische Sprache schwieriger war, als die griechische, zu aller der Anmuth und Beugsamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter sind immer nachdrüklich, mahlerisch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe sind enge zusammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgerissen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poesie der Sprache im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen.

Seine Schildereyen erheben sich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umstände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinste und verborgenste der Kunst, in jedem besondern Theil derselben, hatte er völlig in seiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey sich selbst, und seines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus seiner Bahn weg.

*) S. Della ragion poetica di Vinc. Gravina Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. et VI.

**) Einige feine Betrachtungen über diesen Dichter, aus einem moralischen Gesichtspunkt, findet man in zwey Todtengesprächen, welche der neuesten Ausgabe der neuen critischen Briefe des Herrn Bodmers angehängt sind.

Er ist der größte Künstler, und sein Genie ist durch das **Studium** zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenste und wunderbareste Epopee ist, so ist sie doch die untadelhafteste.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen sich bis zum Erhabenen zu schwingen keineswegs absprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderstehliche Gewalt vorstellt, wodurch Troja sollte in ihren Untergang gerissen werden, ist von sehr erhabener Art. **Neptun** erschüttert in den Tiefen die untersten Fundamente der Stadt; **Juno** hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet sie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; **Pallas** zerstöhrt selbst die festesten Schlösser, und **Jupiter** reizt Götter und Menschen zum Zorn gegen diese unglückliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemählde.

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieses fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung ist aufgestellt worden, als die **Ilias** und die Odyssea in Griechenland. **Homer** war der vollkommenste Dichter für die Griechen; aber **Virgil** war es nicht für die Römer, die zu seiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menschen von feinem Geschmak und einem etwas ruhigen Temperament ist, da seine Materie und seine Charaktere allgemeiner sind, als die, welche **Homer** behandelt; so ist auch sein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der seinigen näher kömmt, allgemeiner geworden.

⁂ ⁂

Die Edit. pr. pr. der Aeneis ist zu Rom. in den J. 1467 — 1469 und zwar zwey verschiedene Mahle (s. Angel. Quirini, Card. de opt. script. edd. ad Pauli II. gesta S. 91) der Commentar des Maur. Servius Honor. aber zuerst, und allein, Ven. 1471. f. gedruckt worden (s. Baruffaldi della Tipogr. Ferrarese dall' anno 1471. all 1500. Ferr. 1777. 8. S. 19 und G. B. Audiffredi Cat. hist. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 71) Beyde zusammen sind zuerst, Florenz (1471 — 1472) und zwar die Aeneis nach der Mediceischen Handschrift, erschienen. Der Commentar des Domitius Calderini wurde zuerst allein 1483, so wie, auf ähnliche Art, der Commentar des Pomponius Sabinus, zu Cremona, 1486. f. und mit diesen, und mit den Commentarien des Donati und Landini zusammen, die Aeneis, zuerst Ven. 1489. f. gedruckt. Unter den Aldinischen Ausgaben ist die dritte, ex emendat. A. Naugerii, 1514. 8. und die, nach dieser gemachten, Ven. 1525 und 1527. f. die bessere. Die erstere, vom J. 1501. 8. zeichnet sich nur dadurch aus, daß sie das erste, mit so genannten Cursivbuchstaben gedruckte Buch ist. Nach neuen noch nicht gebrauchten Handschriften, gab Joh. Pierius, Rom. 1521. f. Castigationes et Varietat. Virgil. Lectionis einzeln heraus, und diese sind den Pariser Ausgaben des Pierre Gaudeil (Vidovaeus) 1529. f. und des Rob. Stephanus, ebend. 1532. f. so wie den Venetianischen vom J. 1534. 8. 1544 und 1558 f. einverleibt. Aus dem Mediceischen Codex erschien, Ven. 1583. 8. so wie aus dem Heidelbergischen die Commelinische Ausgabe im J. 1589 (vielleicht schon 1587) 8. so wie die ex offic. Sanctandreana in eben diesem Jahre. Beyde aber so wie die gedachte, dritte Aldinische, wurden, bey den folgenden Ausgaben des Dichters nicht benützt; vielmehr wurden diese immer mehr und mehr mit Erläuterungen, und Anmerkungen und Scholien überladen, und der Text des Dichters darin ersäuft. Den Anfang dazu machten schon die sogenannten Ascensianischen, oder des Joh. Badius Asc. deren erste, Ven. 1500 f. erschien, und unter welchen die merkwürdigsten

digsten die Pariser vom J. 1505. und 1515. f. und die Leidner, vom J. 1517. 1529. f. sind. Auch die erste Erythräische (oder von Joh. Vict. Rossi) erschien bereits 1500. 8. Die Juntinischen von Florenz, deren erste vom J. 1510. 8. ist, und wovon die zweyte, 1520. 8. die, nicht schlechten Bemerkungen des Benedetto enthält, nahmen, in den Venetianischen Drucken vom J. 1519. f. 1533. u. s. w. den Comment. des Ascensius auf, und der vollständige Commentar des Donatus wurde Neapel 1535. f. besonders gedruckt, und von G. Fabricius, mit den Werken des Dichters und den Bemerkungen des Joh. Hartung zusammen, Basel 1551. f. herausgegeben. Ich übergehe die Commentare des Mancinelli, des Herm. Torrentinus, des Arobus, des Jun. Philargyrius, u. a. m. weil sie vorzüglich die übrigen Werke des Virgil angehen. Ueber die ersten sechs Bücher der Aeneis gab indessen Lamb. Hortensius, Bas. 1559. f. und über die sämmtlichen 12. Bücher, ebend. 1577. f. Enarrationes mit einer Explanatio der fünf ersten Bücher von Nascimbaeni Nascimbaenius heraus; und mit den Randanmerkungen des Paul. Manutius erschien Virgil, Ven. 1558. 8. so wie mit eben dergleichen von Heinr. Stephanus (1577.) 8.) Am mehrsten aber litte der Dichter in den Ausg. des Joh. van Meyen (zuerst, Ven. 1576. 8.) und die Versuche ihn, mit den griechischen Dichtern, zu vergleichen, führten immer noch nicht auf eine eigentlich dichterische Behandlung des Textes. Ehe, als die Aeneis, wurden die Hirtengedichte und das Gedicht vom Landbau, auf diese Art, das heißt mit den ähnlichen Stellen aus dem Theokrit und dem Hesiodus von dem Eobanus Hessus, Han. 1529. 8. herausgegeben. Erst im J. 1568 erschien des Fulvius Ursinus Virgilius collatione script. graec. illustratus. Antv. 1568. 8. ein Büchelchen, das, mit drey andern Schriften von Lud. Casp. Valkenaer, Leov. 1747. 8. wieder abgedruckt worden ist. Und aus eben dieser Quelle sind denn auch die Erläuterungen des Valens Guellius bey s. Ausg. des Dichters, Antv. 1595. f. so wie der Commentar des Lud. de la Cerda, der mit der Aeneis, Madrid 1608 — 1617. f. erschien, und Lugd. B. 1619 f. 3 B. wieder gedruckt wurde, geflossen. — Endlich fieng mit der Ausgabe des Nic. Heinsius, Amstel. 1664. 12. 1671. 16. 1676. 8. 1688. 12. und öfterer eine neue Epoche für den Virgil an. Die Aufmerksamkeit wurde auf die Untersuchung und Berichtigung des Textes gerichtet, und, der Dichter endlich auch immer mehr und mehr als Dichter, nicht blos als lateinischer Schriftsteller betrachtet. Dieses letztere Verdienst läßt den Ausgaben des P. de la Rue, in usum Delphini, Par. 1675. 4. Amst. 1692. 4. und der Ausg. des F. Catrou, Par. 1716. 12. 6 B. und 1729. 8. 4 B. sich nicht gänzlich absprechen, wenn gleich ihre Urheber sonst nicht sehr viel kritischen und grammatischen Scharfsinn gezeigt haben. Für Leser, welche alles, was zur Erläuterung des Virgil geschrieben worden, berichtigt zusammen haben wollen, ist durch die Burmannsche Ausgabe des Dichters, Amst. 1746. 4. 4 B. gesorgt; doch fehlt es dieser auch nicht an einigen eigenen critischen Erläuterungen, und an verbesserten Lesearten. Durch ihre Kostbarkeit merkwürdig ist noch die, aus der Mediceischen Handschrift abgedruckte, und von Ant. Ambrogi besorgte Ausgabe, Rom 1763 — 1766. f. 3 B. Unter andern befinden sich auch die, von Piet. Sante Bartoli verfertigten, bereits lange vorher herausgegebenen, und aus dem Vatikanischen Codex gezogenen Kupferstiche bey ihr. Aber das größte Verdienst um den Dichter, und um die Leser des Dichters, haben unstreitig die Ausg. des H. Chr. Gottl. Heyne, Leipz. 1767 — 1776. und ebend. 1788 — 1789. 8. 4 B. Auch zeichnet die leztere sich durch typographische Schönheit aus. Indessen ist, ohne Benützung derselben, auch noch zu Bern, 1782. 12. in 3 B. eine ganz gute, ex edit. Heinsii c. not. Ruaei, erschienen. Als Handausgaben, ohne alle Erläuter. und Bemerkungen, empfehlen sich, durch

Niedlichkeit, oder Pracht des Druckes, die Londner, von Knapton und Sandbey gedruckte, 1750. 8. und 12. 2 B. die Birminghamsche 1757. 4. die Glasgower 1758. 12. die Kehler 1784. 8. und die von H. Brunk, Strasb. 1785. 4.

Uebersetzt ist die Aeneis in das **Italienische** (ohne der Uebersetzung einzeler Bücher zu gedenken) überhaupt **sechzehnmahl**. Die älteste, gedruckte dieser Uebersetzungen, ist in **Prosa**, von einem Ungenannten, Vic. 1476. 4. erschienen; Fontanini führt, indessen, in der Bibl. della Eloq. Ital. T. 2. S. 276. Ven. 1753. 4. in der Anmerkung eine schon im 14ten Jahrh. abgefaßte, auch prosaische an. Und auf eben diese Art ist die Aeneis auch von Atanagio (Atanagoras, ein gebohrner Grieche, unter dessen Nahmen auch die vorher angezeigte, erste, in der Bibl. Pinelliana, S. 106. und von Quadrio, in der Stor. e rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. Meyl. 1749. 4. S. 700 angeführt worden, und welchem zu Folge sie ein bloßer, zum Trost des Constans, Sohn des Kaiser Constantinus gemachter Auszug ist) Ven. 1478. 4. von Fabrini und Venuti, Ven. 1581. f. von Giov. Pizzioli, Livorno 1764. 8. übersetzt worden. In **Versen**, und zwar in so genannten terze rime, gab sie zuerst Tom. Cambiatore, Ven. 1532. 8. (welche Arbeit sich, in der folgenden Ausgabe, Ven. 1538. 8. wegen verschiedener, daran gemachter Verbesserungen, Giov. P. Vasio zueignete) und darauf Lud. Domenichini, Flor. 1556. 8. in so genannten versi sciolti (welche Arbeit sich aber von zwölf verschiedenen Schriftstellern, als Aless. Sansedoni, Jppolito de' Medici, Bern. Borghesi, Lud. Martelli, Tom. Porcacchi, Aless. Piccolomini, Giuf. Betussi, Lion. Ghini, Bern. Minerbetti, Lud. Domenichini, Bern. Daniello, Paol. Mini herschreibt) hierauf Aldobr. Ceretani, Flor. 1560. 8. in Octaven; Ann. Caro, Ven. 1581. 4. in versi sciolti; Herc. Udine, Ven 1597. 4. in Octaven; Lelio Guidiccioni, Rom. 1632. 8. in Octaven; Teod. Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. 12. in versi sciolti; Bart. Beverini, Ven. 1680. 12. in Octaven; Pietr. Ant. Carrara, Ven. 1681. 12. eben so; Giac. Sitiello, Neap. 1699. 12. eben so; Ant. Ambrogi, Rom. 1758. 12. 3 B. und Arn. Arnaldi i Tornieri, Rom. 1779. 8. in Octaven übersetzt heraus. Zu diesen kömmt noch die travestirte Aeneis von Giovb. Lalli, Rom 1633. 8. Auch gehört noch der Enea di M. Lud. Dolce, tratto dall' Eneïde di Virg. Ven. 1568. 4. hieher. Und in Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 362. und 363. Lips. 1773. 8. noch eine, von Tom. Aversa, im Sicilianischen Dialecte, Palermo 1654. 12. und eine von Aless. Sansedoni, Ven. 1586. 8. angeführt worden, von welchen ich, bey den Italienischen Litteratoren keine Nachricht gefunden. Wenigstens nennt Quadrio a. a. O. S. 696. und Fontanini S. 280. Anm. 1. den letztern nur als Verfasser des ersten Buches der Aeneis, in der von Lud. Domenichini herausgegebenen, und angezeigten Uebersetzung. Die sonst noch übersetzten einzelen Bücher, so wie die, noch handschriftlich vorhandenen Uebersetzungen der ganzen Aeneis sind in der Bibl. della Eloq. Ital. Ven. 1753. 4. S. 276. u. f. in des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 694 u. f. und in der Bibl. degli Ant. grec. e lat. volgarizzati, da Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766 — 1767. 4. 5 Th. zu finden. Von den gedruckten wird die von Ann. Caro für die beste gehalten; sie ist nachher noch sehr oft, als Par. 1760. 8. 2 B. mit K. erschienen, und über ihre Vortreflichkeit findet sich in des Pignoria Origine di Padova, Pad. 1625. 4. ein Versuch, so wie noch Lettere . . . . Ven. 1745. 8. darüber geschrieben worden sind; aber die von Angelucci da Belfonte, Neap. 1749. ist wenigstens eben so gut. — In das **Spanische**: (zu Folge der Nachrichten des Velazquez und des H. Dietz) **dreymahl**, in **Prosa** von Diego Lopez, Vallad. 1601. 4. in **Versen**, von Greg. Hernandez Velasco, Antw. 1557. 12. verb. Alcala 1585. 8. und von Chr. de Mesa Mad. 1615. 8. die vorletzte soll die bessere seyn.

seyn. In dem Ensayo de una Bibl. de traductores Españoles . . . por D. I. Ant. Pellicer, Mad. 1778. 4. in welchem keine der angeführten sich findet, ist dafür S. 67 u. f. eine noch ungedruckte prosaische von Enrique de Aragon, Marq. de Villena, († 1434) und, S. 109. u. f. eine Uebers. der vier ersten Bücher von Jos. Pellicer de Ossau († 1679) gedruckt ums Jahr 1624. und abgefaßt in dem so genannten verso de romance, angezeigt. Der erste Uebers. hat jeden Gesang in eine gewisse Anzahl Kapitel dergestalt abgetheilt, daß das Ganze eben so viel Kapitel ausmacht, als Tage im Jahre sind.— Uebrigens ist auch noch eine, von des Valles de Mountech verfaßte travestirte Aeneis, Tol. 1648. gedruckt worden, ob diese gleich eigentlich im Gasconischen Dialecte abgefaßt ist. — In das **Französische** scheint die Aeneis früher, als in irgend eine andre, Europäische, Sprache übersetzt, oder, wenn nicht eigentlich übersetzt, doch in derselben nachgeahmt worden zu seyn. Die Geschichte von Troja war ein Lieblings-Gegenstand der mittlern Zeiten. Nicht blos die Römer, sondern auch die Gallier, hielten sich für Abkömmlinge von den Trojanern. Der Vers aus dem Lucan:

Arvernique ausi Latios se fingere fratres
Sanguine ab Iliaco

ist bekannt; und Leibnitz (Oper. I. 427. B. IV. S. 147.) vermuthet, daß eine, von dem Prosper Tiro, mit dem Nahmen **Pharamund**, vorgenommene Verwandlung in **Priamus**, diese alte Sage bestätigt habe. Fredegarius (mit Ausgang des 8ten Jahrhundertes) läßt die Franken gerades Weges aus Troia herstammen, und Paulus Diakonus führt die Grabschrift einer Tochter des Pipins an, worin eben dieser Abkunft gedacht wird. Diese Ueberlieferungen der alten gallischen Völker sind also wenigstens älter, als die Sammlung der Edda, aus welcher Warton (Hist. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 127. Anm. e.) den Ursprung dieser Vorstellungsart herleiten zu wollen scheint. und sie erklärt vielleicht zugleich die Vorliebe der mittlern Zeitalter für diejenigen Ueberbleibsel der classischen Litteratur, welche dem Genie und den Kenntnissen dieses Zeitalters angemessen waren, und Nachrichten von Troia enthielten, für den Dares Phrygius, und den Dictys Cretensis, so wie die Entstehung der, ums Jahr 1287, von Guido von Colonna verfaßten, und in die mehresten neuern Sprachen übersetzten, aus jenen beyden Schriftstellern gezogenen Historia de bello Trojano, gedruckt zu Strasburg 1486 und 1489. f. Auch finden sich, nicht allein in den mehresten Romanen jener Zeit Rücksichten auf Troja, und Trojanische Dinge; sondern es gab auch schon sehr frühzeitig ganz eigene Romanen, oder Romanzen von dem Aeneas. In dem Prolog zu der Romanze von dem Könige Richard (bey Warton, Hist. of Engl. Poetry, B. 1. S. 123) wird eine derselben genannt, und in der Bibl. des Romans des Lenglet du Fresnoy (B. 2. S. 228. ist le Roman de l'Eris et de *l'Enide*, mis en rime par Chrétien de Troje angeführt. Aber freylich scheint, in allen diesen Werken, die ganze Geschichte, dem Geiste dieser Zeiten gemäß, behandelt worden zu seyn. So ist z. B. in der angeführten Historia de bello Trojano, das bekannte hölzerne Pferd in ein Pferd von Erz verwandelt; und aus dem Dichter der Aeneis ist, in ordentlichen Geschichtbüchern, als in dem Speculo histor. des Vincent von Beauvais, aus dem 13ten Jahrhundert (Lib. IV. c. 61. fol. 66. a. Ven. 1591. f.) und in den Gestis Romanor. welche vielleicht eben so alt sind, (c. 57.) ein Zauberer gemacht worden, eine Dichtung, die, wie H. Heyne schon bey dem, vorgeblich von Donatus abgefaßten Leben des Dichters (Oper. V. T. I. S. CXVIII. Lips. 1767. 8.) bemerkt, hat, auf eine mißverstandene Stelle in dieser Lebensbeschreibung sich gründet. Und nicht besser, oder anders, scheint die Sache sich in den eigentlichen Romanzen von dem Aeneas verhalten zu haben. Daß diese älter sind, als

als die angeführten prosaischen, oder historischen Werke, zeigt sich aus der oben gedachten Arbeit des Chretien de Troyes, der gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts lebte. Wäre dieses Gedicht aber auch von einem andern Inhalte: so wissen wir denn doch, aus der nun abgedruckten Eneidt von Heinrich von Veldecken, so wohl, daß das Original derselben in welscher (d. h. französischer) Sprache (s. V. 13270) abgefaßt und folglich im 12ten Jahrhundert schon da war, als daß es, obgleich Virgil ausdrücklich (V. 41. und 13250) als Urheber desselben genannt wird, bekannter Maßen keinesweges die lateinische Aeneis ist. Eben so wenig ist das prosaische, mit dem Titel: Le livre des Eneydes compilé par Virgile Lyon 1483. f. mit K. gedruckte Werk, eine eigentliche Uebersetzung des römischen Dichters. Es hebt sich mit Erzählung der Begebenheiten aus dem 2ten und 3ten Buche der Aeneis an, ohne daß man noch das mindeste von dem Aeneas selbst weiß; hierauf erscheint dieser, aber nur auf einen Augenblik, und wir lesen nun die Geschichte der Dido, aber auf zweyfache Art; einmahl so ungefähr, wie Virgil, und dann wie Boccaz (aus welchem ganze Stellen eingeschaltet sind) sie, in seiner Schrift, De Casibus viror. et foeminar. illustr. erzählt. Nun erst reist Aeneas von Troja ab, kömmt schnell nach Carthago, und Dido verliebt sich zwar in ihn; aber alles dieses ist nur im Auszuge erzählt. Dafür läßt der Uebersetzer, nach dem tragischen Tode derselben, die Juno in einer Rede an die Proserpina, eine sehr ausführliche Zergliederung des Körpers der unglücklichen Königin machen, und, nachdem Aeneas den Turnus besiegt hat, erzählt er uns vieles von einer gemachten Eintheilung des Landes, und giebt uns eine Geschichte der römischen Könige bis auf den Romulus, fast auf eben die Art, aber etwas ausführlicher, als sie in Veldeckens Eneidt, sich findet. Daß jenes Werk indessen nicht aus der Urschrift des letztern gezogen worden, zeigt sich darin, daß die, in dieser beschriebene, von dem Aeneas, mit der Sybille, in die Unterwelt gemachte Reise, in der erstern gänzlich weggelassen worden ist. Auf diese Uebersetzung folgten eine Menge anderer, und obgleich prosaischer, denn doch eigentlicher Uebersetzungen, als von Claude Malingre, Paris 1618. 8. Von de la Mothe du Tertre und Pelliel, Par. 1626. 8. Von Tournay, ebend. 1648. 4. Von Mich. de Marolles, Par. 1649. f. Von Et. Algay de Martignac, Par. 1681. 12. 3 B. Von Franc. Catrou, bey s. Ausgabe des Textes, ebend. 1716. 12. 6 B. einzeln, ebend. 1787. 12. 2 B. Von Jean Mallemanes, ebend. 1717. 12. 3 B. Von Jean Cl. Fabre, Lyon 1721. 12. 4 B. Jean B. de la Landelle de St. Remy, mit der Urschrift, Par. 1736. 12. 4 B. Von Guyot des Fontaines, mit dem Text, Par. 1743. 8. 4. B. Von J. N. Lallemand, Par. 1749. 12. 4 B. Von vier verschiedenen Professoren zu Paris, ebend. 1771. 12. 4 B. Von Le Blon, Par. 1782. 12. 3 B. Und H. Gie hat, mit der Uebers. der Hirtengedichte, Par. 1788. 12. den Anfang zu einer neuen Uebersetzung des ganzen Virgil gemacht. Früher aber, als die erste dieser prosaischen Uebersetzungen erschien bereits die erste poetische von Octavien de St. Gelais († 1502) Par. 1509. 1529. 1540. f. Ihr folgten die ähnlichen von Louis de Mazures; Lyon 1560. 4. Von den Gebrüdern Robert und Ant. d'Agneaux, Par. 1582. 4. Von P. Perrin, Par. 1648 — 1658. 4. 2 Th. 1664. 12. 2 Th. Von Jean Renaud de Segrais, Par. 1668. — 1681. 4. 2 Th. Lyon 1719. 8. 2 B. Von Mich. de Marolles, Par. 1673. 4. Und ausser diesen ist die Aeneis noch von P. Scarron, aber nur die sieben ersten Bücher, und der Anfang des achten, Par. 1648 — 1652. 4. (und in der Sammlung s. Werke, Par. 1737. 12.) travestirt, und diese Arbeit von den H. H. Jacq. Moreau und Tellier d'Orville, bey dem Virgile travesti. P. 1730. 1767. 12. aber sehr unglücklich fortgesetzt worden. Von den Uebers. einzeler Bücher sind in dem 5ten und

und 6ten B. der Bibl. franc. p. l'Abbé Goujet, Par. 1710 — 1756. 12. 18 B. Nachrichten zu finden. Unter den prosaischen möchte die von des Fontaines, und unter den poetischen die von Segrais wohl die beste seyn. — In die Englische Sprache ist die Aeneis zuerst, aus der vorhin angezeigten, französischen, zu Lyon 1683. f. erschienenen verworrenen, oder verstümmelten Umschreibung, und wahrscheinlicher Weise in Prosa übersetzt, und von Caxton 1490 gedruckt worden. Wenigstens ist das Original derselben nicht, wie Warton (Hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 122.) sagt, metrisch abgefaßt. Von den folgenden Uebersetzungen sind mir noch zehn bekannt, als die von Gawen Douglas, einem Schottländer, ums J. 1513. und obgleich in schottischem Dialecte, doch von der damaligen englischen Sprache nicht verschieden; von Th. Phaer und Th. Twyne 1558 — 1583. 4. 1596. 1607. 1620. 4. jedoch sehr auslassend und umschreibend; von John Ogilby (†1676) Cambr. 1646. 8. Lond. 1654. f. Von Rich. Maitland, Gr. v. Lauderdale, ums J. 1695 (denn daß sie früher gemacht, und später gedruckt worden ist, als die von Dryden, ergiebt sich aus der Vorrede des letztern zu der seinigen) zweyte Ausg. Lond. 1737. 8. 2 B. Von J. Dryden 1697. f. 1782. 12. 3 B. Von Nic. Brady (†1726) Lond. 1716 — 1726. 8. 4 B. Von Jos. Trapp (†1747) Lond. 1718. 4. 2 B. in reimfreyen Versen; von Chrstph. Pitt (†1748) Lond. 1728 — 1740. 4. 2 B. und mit den übrigen Werken des Virgil, übersetzt von Jos. Warton, Lond. 1753. 8. 4 B. 1778. 8. 4 B. Von Alex. Strahan, Lond. 1753 — 1766. 8. 2 B. in reimfreyen Jamben. Von Andrews, 1766. 8. Ausser diesen völligen Uebersetzungen der Aeneis soll Heinr. Howard, Gr. v. Surry (†1546) noch die drey ersten Bücher derselben übersetzt haben (s. Cibbers Lives of the Poets of Great Brit. and Irel. Vol. I. S. 53.) und Rob. Stanyhurst hat die vier ersten Bücher derselben, Lond. 1583. in Hexametern herausgegeben. Den Anfang zu einer neuen, guten, gereimten, Uebersetzung hat J. Morrison, Lond. 1787. 8. mit dem 2ten und 4ten Buche gemacht. Von Parodien kenne ich nur die Story of Aeneas and Dido burlesqued, Charlestown 1775. 8. In Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 366. Lips. 1773. ist noch eine Travestirung der beyden ersten Bücher, Lond. 1664. 8. angeführt. Für die bessern jener Uebersetzungen, werden noch immer die von Dryden, ob sie gleich freylich sehr ungetreu ist, und die von Strahan gehalten. Wenigstens scheint so gar Johnson, der erstern, in seiner Lebensbeschreibung ihres Verfassers, den Vorzug vor der viel getreuern von Pitt zu geben. — **Deutsch** ist, wie gedacht, die Aeneis zuerst von Heinr. v. Veldecken, mit Ausgang des 12ten Jahrhundertes, bearbeitet, und diese ist, Berlin 1783. 4. gedruckt worden. Daß sie nicht vollkommen das eigentliche Werk des Virgil ist, darf nicht erst erinnert werden. Hierauf folgte, wie der Titel lautet: Virgilii Maronis dryzehn Aeneadische Bücher von Trojanischer Zerstörung, und Uffgang des Römischen Reiches, durch Doctor Murner, Strasb. von Joh. Gröningern 1515. f. und mit einigen Veränderungen in Rücksicht auf Sprache, und mit der Benennung des 13ten Buches nach seinem Urheber, Maffei, Frankf. 1562. Jena 1606. 8. Sie ist in Versen, hat besondre Abtheilungen und die ersten Auflagen sind mit vielerley Holzschnitten verziert. Aeneis Virgiliana, das ist deß fürnembsten, Lateinischen Poeten P. V. M. XII. Bücher . . . in artige Reime verfaßt durch M. Joh. Sprengen . . . . erstmals in offnem Truck publicirt, Augsb. 1610. f. und die, da Spreng erst im J. 1601. starb, wohl nicht, wie irgend einer unserer Litteratoren behauptet hat, schon im J. 1522. zuerst gedruckt worden seyn kann. Von Bernh. Meletraus, Hamb. 1644. 8. prosaische Paraphrase; von D. S. (Salemondonis) mit der Aufschrift: Neu eingekleideter deutscher Virgilius nach Art der Ariana und Arcadia, Starg. 1658. 12. in Prose. Daß schon ein früherer Abdruck dieser Uebersetzung vorhanden seyn sollte,

 ist

ist mir zweifelhaft. Wenigstens erhellt aus der Zueignungsschrift, „an die Königinn Deutschinne,“ das heißt, die deutsche Sprache, daß der Verf. sie erst nach Endigung des dreyßigjährigen Krieges abgefaßt hat. Uebrigens ist jedes Buch noch wieder in besondre Abtheilungen gebracht, welchen lächerliche Anmerkungen angehängt worden sind. Von Mich. Schirmern, Cölln an der Spree, 1668. 8. in Alexandrinern; von Johann Valentin, Frkft. 1660. 1697. 1724. 8. in eine, für sein Zeitalter. sehr gute Prose; von Hanß von Zehmen, Leipz. 1688. 12. in Prose, mit dem Text; von Langius und Eimartus, Nürnb. 1697. 4. in Prose, mit dem Text; von Theod. Lud. Lau, Elb. 1725. 4. in deutscher Heldenpoesie, wie der Titel sagt; von Joh. Chrstph. Schwarz, Regensb. 1742. 1761. 8. in so genannten Versen; von Heinr. Herm. Flügge, Götting. 1749. 1770. 8. 2 B. eben so; von Luc. Vinc. Seehusen, Hamb. 1780. 1788. 8. 2 B. in Prose und mit Anm. aus Lipperts Dactyl. Von Frz. Reg. Crauer, Luzern 1783. 8. 2 B. in so genannten Hexametern; von Thad. Plazzary, Biber. 1783. 8. 2 B. eben so; von Joh. Frd. Herz, Leipz. 1784. 8. in Prose; von C. D. Jani, Halle 1785. 8. 1ter Theil. Daß keine einzige dieser siebzehn Uebersetzungen dem Virgil Gerechtigkeit widerfahren läßt, bedarf nicht erst eines Erweises; die wirklich lesbarste ist noch immer die von Joh. Valentin. Desto glücklicher ist die travestirte Aeneis, besonders die ersten Theile, von H. Blumauer, Wien 1784. u. f. 8. 4 Th. geratheu. Von Uebersetzungen einzeler Stücke aus derselben finden sich in Joh G. Schummels Uebersetzer-Bibliothek, Wittenb. 1774. 8. S. 130 einige Nachrichten.

Unter den vielen, die Aeneis besonders erläuternden Schriften, sind, ausser den eigentlichen ältern Commentar. des Servius Maur. Honoratus, welche zuerst einzeln (Venedig, nicht Regensburg, wie unter mehrern, H. Alter in s. Uebersicht der gr. und röm. Classiker, Wien 1778. 8. S. 222. sagt) 1471. f. Ferr. 1471. f. und vollständiger, mit den Werken des Dichters, Par. 1600. f. abgedruckt worden sind; und dem Comment. des Tib. Cl. Donatus, welcher, eben so, zuerst Neap. 1535. f. und besser, mit den Werken des Dichters, Bas. 1551. f. erschien, meines Bedünkens, die wichtigsten, von den, in **lateinischer** Sprache geschriebenen: Aut. Th. Macrobii Saturnal. Lib. III. IV. V. VI. — Barth. Marantae Lucullianar. Quaest. Lib. V. in quibus . . . praesertim P. Virg. M. in scrib. poemat. artificium . . . detegitur, Bas. 1564. f. (ein, beynahe ganz unbekannt gewordenes, und doch lesenswerthes Buch) — Lamb. Hortensii Enarrat. in sex pr. lib. Aen. Basil. 1559. f. und Ebend. in XII. lib. Aen. V. Acced. Nasimb. Nascimbaenii in VI. pr. libr. explanat. ebend. 1577. f. — Tarq. Gallutii Vindicat. Virgil. R. 1621. 4. — P. Benii Comment. Ven. 1623. f. — C. P. Correa, Comment. in P. Virg. M. Ulyss. 1640 — 1653. 4. 4 B. 1698. 4. 4 B. wovon die 3 letzten Bände den Commentar über die Aeneis enthalten. Dissert. in Virgil. XLV. von Ben. Averrani, im 2ten Th. S. 119 f. W. Flor. 1717. f. 3 B. — und, um von neuern wenigstens etwas anzuführen, De verecundia Virgilii von Adolph Klotz in s. Opusc. var. arg. S. 242. u. f. vergl. mit dem 2ten der Kritischen Wälder, S. 123 u. f. — A. G. Walch Progr. Regul. Styli poet. ex V. Aeneid evol. Schleus. 1787. 4. — In **italienischer** Sprache: Osservaz. sopra l'opere di V. per discoprire ed insegnare a porre in pratica gli artifici importantissimi dell' arte poetica . . . da Oraz. Toscanella, Ven. 1566. 8. — Il Pesa, ovvera della Favola dell' Eneïde Dial. da Malat. Porta, Rim. 1604. 4. — Comparaz. di Tasso con Omero e Vergilio . . . da P. Benni, Pad. 1612. 4. — In **spanischer** Sprache: El Principe de los Poetas, Virgilio, contra las pretenciones de Lucano . . . por el P. Feyjoo, Mad. 1744. 4. — In **französischer** Sprache: Lettre de

(Sam.)

(Sam.) Bochart ... ou Differt. sur la Quéstion si Énée a jamais été en Italie, Caen. 1663. 4. — Disc. academ. sur la comparaison d'Homere et de Virgile, p. (Réné) Rapin ... Par. 1667. 12. und im 1ten Bd. S. 91. f. Oeuvr. Haye 1725. 12. 3 B. lat. Hal. 1684. 12. und in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. 4. 1707. 8. — Quelques observat. ... concernant un disc. apologet. pour V.... p. l'Abbé Marolles, P. 1673, 4. — Disc. Acad. sur V... p. Pierre-Aubert, in dem 2ten Th. des 10ten B. der Mem. de Litterat. et d'Hist. rec. p. le P. (Pierre Nic.) des Moletz — Observ. sur les caractères de l'Eneide, in dem 15ten B. No. 219. des Pour et Contre. — Consider. sur l'Eneide de V. von Cl. Fraguier, im 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Disc. sur la manière dont V. a imité Homère, von ebend. und ebendas. im 3ten B. — Disc. sur la fable de l'Eneïde, von R. Batry, ebend. im 31ten B. — Sur l'Eneïde, considerée par rapport à l'art de la guerre, von Segrais, ebend. im 24ten B. der Quartausg. — Des Boucliers d'Achile, d'Hercule et d'Enée, von Caylus, ebend. im 27ten B. der Quartausg. deutsch, im 2ten Bd. S. 231 f. Abhandl. zur Geschichte und Kunst, Alt. 1769. 4. — Ein Abschnitt in des H. v. Voltaire Essai sur le poeme epique, Oeuvr. T. X. S. 386. Ed. de Beaum. 12. — Plan de l'Eneïde de V. ou exposit. raisonnée de l'economie de ce Poeme ... p. Mr. Vicaire, P. 1788. 12. — In englischer Sprache: Letters on Virgil's .... Art of verse, by Manwaring, Lond. 1737. 8. — On the shield of Aeneas, von W. Whitehead, im Dodsleyschen Museum, und im 3ten B. s. Poems, Lond. 1788. 8. — Rem. and Dissert. on Virgil ... by Holdsworth, publ. by Spence, Lond. 1768. 4. — Dissert. and crit. remarks on Virg. Aeneis, by M. Martyn, Lond. 1770. 8. — Observat. on .... the primary Design of the Aeneid of Virgil ... by Sam. Henley, Lond. 1788. 8. (Nach des Verf. Meinung hat V. durch sein Gedicht ein abergläubiges, leichtsinniges Volk an die veränderte Regierungsform gewöhnen, und es überreden wollen, daß der, aus dem Hause des Cäsar, entsproßne August der längst versprochene, allgemeine Herr der Welt, und ein göttlicher Abkömmling vom Jupiter sey.) Auch finden sich noch bey mehrern Ausgaben und Uebersetzungen des Gedichtes, allerhand Abhandlungen; und die Urtheile verschiedener Litteratoren darüber, und eine Menge anderer liter. Nachrichten sind in Ad. Baillet Jugemens des Savans, im 2ten Th. des 3ten Bd. S. 109. der Amsterd. Ausg. von 1725. und in Fabricii Bibl. lat. Lib. 1. C. 12. B. 1. S. 303. Lips. 1773. 8. gesammelt. —

Das, dem Cl. Donatus zugeschriebene, mit Mährchen und Albernheiten angefüllte, und von P. Daniel bey s. Ausg. des Dichters, (Par. 1600. f.) zuerst verbesserte Leben des Virgil, findet sich bey den mehresten Ausgaben. Ausser dem Greg. Gyraldus (Hist. poet. Bas. 1545. 8. S. 445.) der sich jener Albernheiten auch nicht mehr gänzlich schuldig macht, hat Bayle in s. Wörterbuch (deutsch in P. Bayle's Wörterbuch für Dichterfreunde, Lüb. 1780. 8.) Lud. Crusius in s. Lives of the Rom. Poets, Lond. 1726. 8. 2 B. deutsch, Halle 1777. 8. im 2 Bd. im 2ten B. S. 110 d. Ueb. und verschiedene Herausgeber und Uebersetzer, als Ch. de la Ree, H. Heyne, J. Martyn (vor s. Uebers. der Georg. Lond. 1749. 4.) Jos. Warton (bey der Ausg. des Textes, und der engl. Uebers. desselben, Lond. 1753. 8. 4 B.) u. a. m. bessere geliefert.

Aeschylus.

Der älteste von den drey griechischen Trauerspieldichtern, von denen einige ganze Stüke übrig geblieben sind. Die Nachrichten von seinem Leben sind etwas zweifelhaft. In der griechischen Lebensbeschreibung, die sei-

nen Werken insgemein vorgesetzt wird, heißt es: er sey ein Zeitverwandter des Pindars gewesen, und in der 40 Olympias gebohren. So viel ist gewiß, daß er zur Zeit des ersten persischen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart gewesen, läßt sich aus seinen Werken nicht undeutlich schließen. Nach seinem eigenen Vorgeben *) ist er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragischer Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeschlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerspiele zu schreiben.

Von seinen Trauerspielen sind sieben ganz übrig geblieben. In allen herrscht, nach dem Geständniß aller alten und neuen Kunstrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn *των τραγικων μεγαλοφωνοτατον*, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Ersterer sagt von ihm:

> Et docuit magnumque loqui nitique cothurno **).

und dieser urtheilt, er sey sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium ***). Es scheinet, er habe sich in seinen Trauerspielen zur Regel vorgeschrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

> *Σεμνοστομος γε και φρονηματος πλεως*
> *Ὁ μυθος εστιν* †).

Sein Ausdruk ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrüke sind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben. Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.

Alle seine Trauerspiele sind in dem Plan sehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit seiner Zeit: wenig Handlung und mäßige Verwiklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Personen. Mit diesen wenigen Anstalten reizet er die Aufmerksamkeit, und unterhält sie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derselben, den geringsten Zwang wahrnehmen; alles geschieht auf die natürlichste und einfacheste Weise. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerstreuet; so wenden wir alle Aufmerksamkeit auf die Personen.

Die Reden derselben sind allezeit groß und kühn. Man wird selten denken, daß die Personen in ihren Umständen und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen sie, nach der Absicht des Dichters, einzunehmen: darin verfehlt er seinen Endzwek niemal, und zeiget sich als den stärksten Redner. Er läßt uns im Guten und Bösen, nach der Moral seiner Zeit, nur große Charaktere sehen: das zärtliche und sanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerspiel nicht für schicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande gewesen wäre, ihm einen eben so hohen Schwung zu geben, als Shakespear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe ist keine Spuhr in seinen Werken: er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die diesen Dichter nicht kennen, mögen

*) Pausan. in Attic.

**) de Arte 280.

***) Instit. Orat. L. X.

†) vs. 952. Die Reden sind voll Hoheit und dreister Zuversichtlichkeit.

gen aus folgenden Proben sich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter seines Prometheus ist groß und äußerst kühn. Dieser ist der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucasus angeschmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hofnung, sein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meinest du etwa, daß ich mich für diesen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde. Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurüke, woher du gekommen bist! Denn von allem, worüber du mich ausfragen willst, wirst du nichts erfahren.

Merk. Durch solch hartnäckiges Großthun hast du dich eben in dies Elend gestürzt.

Prom. Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Zevs zu seyn. — — So muß man gegen Stolze stolz seyn!

Merk. Du scheinest dich an deinem Elend zu ergetzen.

Prom. Das thue ich — Möchten sich meine Feinde eben so ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Also beschuldigest du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich hasse alle Götter: sie haben alle Gutes von mir genossen*) und vergeltens mir mit Bösem.

Kurz, hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf sagt

Merk. Ein solches Wort hört man vom Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du hast noch nicht gelernt klüger zu seyn?

Prom. Sonst würde ich ja mit dir Sclave nicht reden*).

Eben so groß und kühn ist im zweyten Trauerspiel, die sieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Gerassel der feindlichen Waffen vor den Mauern der Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um sie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem schwächern Geschlecht ein ängstliches Betragen ausstehen. Er treibt sie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hause ihre Geschäfte zu bestellen. „Dienet „das zur Rettung der Stadt, daß „ihr vor den Bildern der Götter „niederfallt, ein Geheul und Jammern macht, welches beherzten „Männern unleidlich ist? Müßt „ihr durch euer ängstliches Hin- „und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird der Steuermann sein von Wellen geängstig- „tes Schiff retten, wenn er das „Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) „läuft? Könnet ihr durch Beten „machen, daß unsre Thürmer die „feindlichen Waffen von selbst zu- „rücktreiben? — — Wenn ihr „werdet Verwundete und Todte „sehen, so hütet euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege gehts „nicht anders."

Ein Kundschafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begriff ist, auf eines der Thore zu stürmen, und beschreibt zaghaft

*) Ihm hatten die Götter hauptsächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

*) Prometh. vs. 958-980.

zaghaft sein fürchterliches Ansehen und seine schrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltsinnig: „Für „der Rüstung fürchte ich mich nicht, „die Wapen der Schilder werden „uns nicht verwunden, und die „Federbüsche stechen uns nicht.“ Als man ihm sagt, sein Bruder Polynices stehe zum Angriff des siebenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, sich gegen ihn zu stellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen sollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine „Gottheit diese Sache ernstlich treibt, so möge das dem Phöbus so „verhaßte Geschlecht des Lajus „mit schnellem Winde auf den „Wellen des Cocytus zur Hölle „fahren,“ und eilt den Fluch erfüllt zu sehen.

Dieses sind meines Erachtens Meisterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Aristophanes sucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um diesem Spötter verehrungswürdig zu seyn? Die Scholiasten merken an, daß die Rede der Cassandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichste Stük in seinen Trauerspielen gehalten worden.

Wir wollen indessen nicht in Abrede seyn, daß unser Dichter nicht bisweilen die Sache übertrieben habe. In seiner Niobe, einem verlohrnen Stüke, ließ er diese unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Gesichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder sitzen. In den Eumeniden drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhaftesten und fürchterlichsten Töne aus. Man sieht überhaupt durchgehends, daß er seine Zuschauer recht hat erschüttern wollen, und es läßt sich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingestimmt haben, diese Absicht zu unterstützen.

Seine Chöre bestunden aus einer großen Menge Personen, ihre Gesänge sind lang, und sowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich oder wild. Es ist zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyspiel dessen dienet eine Stelle in den Danaiden *), dergleichen man sonst bey keinem Dichter findet. Man sagt, es habe ein Aufzug des Chores in seinen Eumeniden das Volk in solches Schreken gesetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht gesunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieses ist gar nicht unglaublich.

Aeschylus hat sich eben so sehr um die gute Vorstellung seiner Trauerspiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne sehr verbessert habe. In den ersten Zeiten ward sie nur von Baumreisern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verschiedenen Abtheilungen. Aeschylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemählde und Maschinen nachahmen. Vitruvius meldet **), Agatharcus habe zuerst in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeschylus gebaut, und eine Abhandlung davon geschrieben. Dieser wußte wol, daß das Trauerspiel niemals seine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinstimmt. Horaz schreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

---Per-

*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vs. 867 u. f. Σὺ δὲ ναῖ, ναὶ Βάσῃ τάχα etc.

**) Lib. VII.

- - Personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis*).

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Bescheidenheit, daß ein Mann von dieser Größe seine Trauerspiele **Ueberbleibsel von den herrlichen Mahlzeiten des Homers** genennt hat **). Eine andre Probe seiner Bescheidenheit ist es, daß er es sich für einen höhern Ruhm geschätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch sein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabschrift, die man ihm gesetzt, wie **Athenäus** vorgiebt***), von ihm selbst ist.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirst du marathonischer Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unsrer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

Der, von dem Aeschylus geschriebenen Trauerspiele, sollen, seinem ungenannten griechischen Biographen zu Folge, überhaupt siebenzig, und dem Suidas zu Folge, neunzig gewesen seyn; Fabricius hat indessen in s. Bibl. gr. Lib. II. c. 16. §. 7.) blos von den verloren gegangenen Stücken desselben, 96 nahmhaft gemacht. Die übrig gebliebenen heißen, der gefesselte Prometheus, die sieben (Helden) vor Theben, die Perser, Agamemnon, die Opfernden, die Eumeniden, die Flehenden, und diese sind zuerst von Aldus Manutus, Ven. 1518. 8. gr. aber nur sechs, und diese sehr unordentlich, herausgegeben worden. Besser, und mit den Scholien in einem besondern Bande, erschienen sie, besorgt durch Franz Robortel, Ven. 1552. 8. und ganz vollständig durch Pet. Victorius, Par. bey Heinr. Stephanus 1557. 4. Ohne die Scholien, schön und correct, durch Wilh. Canter, Antw. 1580. 12. Mit einer lat. Uebers. mit den Scholien und den übrig gebliebenen Fragmenten der verloren gegangenen Stücke, durch Th. Stanley, Lond. 1663. f. und, eben diese Ausg. vermehrt mit Anmerkungen, vorzüglich über die Sylbenmaaße, durch Joh. Corn. Pauw, Haag 1745. 4. 2 Bd. Auch ist noch ein Nachdruck derselben zu Glasgow 1746. 4. und 12 in 2 B. jedoch in dem ersten Format correcter, als in dem andern, und blos der Text, herausgekommen; und Chrst. Gottfried Schütz hat den Anfang zu einer neuen Ausgabe des Dichters, mit 2 Bänden, Halle 1782 — 1784. 8. gemacht, deren Vollendung alle Liebhaber der griechischen Muse wünschen. —

Uebersetzt in das **Italienische** ist von dem Aeschylus nichts, als der Prometheus, zweymal; von Melch. Cesarotti, Pad. 1754. 8. und von Mich. Angel. Giocomelli, Rom. 1754. 4. — In das **Französische**: In dem Theatre des Grecs, p. le P. Pierre Brumoy, Paris 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. finden sich nur magere Auszüge aus dem Aeschylus; aber für die neue Ausgabe dieses Theatre des Grecs, Par. 1785 — 1789. 12. 13 B. hat ihn H. du Theils vollständig übersetzt, und diese Uebersetzung ist mit einem Leben desselben von Rochefort, in den beyden ersten Bänden, so wie, einzeln, mit dem gr. Texte, und den wieder aufgefundenen Typen des Heinr. Stephanus, Par. 1789. 8. 3 B. abgedrukt worden. Auch hat ihn J. J. Le Franc Pompignan, Par. 1770. 8. mit einer Abhandl. über die Sitten der griechischen Tragödie, und den Charakter des Agamemnon, vollständig, so wie ein Ungenannter die Opfernden, P. 1771. 8. übersetzt herausgegeben. — In das **Englische**: Die, von Brumoy, in s. Theatre des Grecs, befindlichen Auszüge aus dem Aeschylus, sind auch in der, von Miß Lenox, u. a. gemachten, englischen Uebersetzung dieses Werkes, Lond. 1759.

*) de Arte vs. 278.
**) Athenaeus Lib. VIII.
***) Athn. L. XIV.

1759. 4. 3 B. und eine Uebers. des Prometheus, bey der, von Morell, Lond. 1773. 4. besorgten, gr. und lat. Ausg. dieses Stückes, befindlich. In reimfreyen Jamben gab den ganzen Aeschylus Robert Potter, Lond. 1777. 4. und 8. 2 B. heraus. — In das Deutsche: die sieben Helden vor Theben (die Thebais) und aus dem Prometheus ein weitläuftiger Auszug von Joh. El. Goldhagen, in dem 2ten und 3ten Th. s. gr. und röm. Anthologie, Brand. 1767. 8. der Prometheus, von Schlosser, Basel 1784. 8. der Agamemnon, von G. A. von Halem, im 8ten St. des d. Museums, vom J. 1785. und eben derselbe von D. Jenisch, mit einer Vorr. über das Genie des Aeschylus, und die Menschendarstellung der Alten, Berlin 1786. 8. Die Perser, von J. T. L. Danz, Leipz. 1789. 8. Unter den, von H. Grillo übersetzten Chören aus den gr. Trauerspieldichtern, Halb. 1772. 8. sind auch Chöre des Aeschylus befindlich. —

Ueber das Verdienst desselben, um den Fortgang des griech. Trauerspieles, ist Aristoteles, περι ποιητ. IV. und Horaz, ad Pisones, V. 278. mit ihren Commentatoren, nachzulesen. Erläuterungen über ihn sind, unter mehrern, geschrieben worden, in lateinischer Sprache: von Joh. Meursius, Aeschylus, Soph. Eurip. seu de Tragoed. eorumd. Lugd. B. 1619. 4. verm. in dem Gronovschen Thes. B. 10. S. 393. — Ein Ungenannter, Observ. in Aeschyl. eiusque Schol. im 2ten Th. des 2ten B. der Miscell. observ. — Fried. Lud. Abresch. Observat. ad Aeschyl. Prometh. vinct. und Praeterm. in Observ. ad Prometh. vinct. unter dem Nahmen Patrobaschius, in dem 7ten B. und dem 3ten Th. des 8ten B. der Miscell. Observat. Animadversiones ad Aeschyl. - . . . Libri duo, Mediob. 1743. verm. mit einem Buche, Zwolle 1763. 8. — Joh. Gottfr. Hauptmann, Comment. de Aesch. et ejus Trag. Ger. 1741. 4. — Benj. Heath, Notae, s. Lectiones ad Tragicor. vet. graec. Aeschyli, Soph. Eurip. quae supersunt, dramata, deperditarumque reliq. Oxon. 1762. 4. — Joh. Aug. Stark, Comment. de Aeschylo et inprimis ejus tragoed. quae Prom. vinct. inscripta est, Gött. 1765. 4. — Joh. Jac. Heinr. Nast, Observ. in rem tragic. graec. Stuttg. 1778. 4. — Ein Ungenannt. Spec. observat. in Aeschyl. Agamemnone, Bas. 1778. 8. — Chrstn. Gottfr. Schütz, Commentat. in Aeschyli Agam. libellus pr. Ien. 1779. 4. und Lib. primi pars pr. ebend. 1780. 4. — Joh. Carl Zeune, De varietate lect. in tres Aeschyl. trag. prior. ex cod. Viteberg. Vit. 1780. 4. — In französischer Sprache: von Cl. Sallier, Eclaircissemens sur la Trag. d'Agamemnon, in dem 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — von Burigny, Precis de reflex. . . . sur les Perses, ebend. im 29ten B. der Quartausg. — Le Beau, Mem. sur les Tragiques grecq. ebend. im 35ten B. der Quartausg. deutsch, im 3ten B. von H. Schirachs Magaz. der deutschen Kritik, Halle, 1774. 8. — In deutscher Sprache: von C. A. Clodius einige ganz gute Bemerkungen über den Aeschylus, in s. Vers. aus der Litter. und Moral, erst. St. S. 61. Leipz. 1767. 8. —

In des Baillet Jug. des Sav. B. 3. Th. 1. S. 334. Amst. 1725. 12. sind die Urtheile verschiedener Litteratoren, und in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. 16. mehrere litter. Nachrichten gesammelt. — Ein griechisch geschriebenes Leben des Dichters ist bey den mehresten Ausgaben, so wie eines in Greg. Gyraldi Histor. Poet. S. 734. und in Tanaquil le Fevre's Abrégé des vies de poet. gr. Saum. 1664. verb. durch Reland, Amst. 1700. 12 befindlich.

Aesopus.

Der älteste bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des Crösus und Solons. Die Nachrichten von seiner Person und seinem Leben haben einigen so unzuverlässig geschienen, daß sie sogar auf die Gedanken

ken gerathen, ein solcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch ist es wahrscheinlicher, daß Aesopus eine wirkliche Person gewesen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtschaft gelebt, hernach frey geworden und in Sardis, am Hofe des Crösus, sich aufgehalten habe.

Man findet seine wahre oder erdichtete Lebensgeschichte an hundert Orten beschrieben. Planudes, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zusammen getragen. Unter den Neuern hat Meziriac die zuverläßigsten Nachrichten von diesem Fabeldichter gesammelt*).

Seine Fabeln stunden bey den Griechen in großem Ansehen, welches sie nun seit zwey tausend Jahren bey allen Völkern, die Wissenschaften und Geschmak besitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aesopische genennt wird. Es ist wahrscheinlich, daß er selbst seine Fabeln nicht aufgeschrieben, sondern bey gewissen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigstens sind die griechischen Fabeln, die man für die seinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, sein Ausdruk aber ist verlohren gegangen**). Sokrates schätzte die äsopischen Fabeln so hoch, daß er sie in Verse eingekleidet hat. Plato sagt: er habe dieses zufolge einiger wiederholten

*) In einer zu Bourg 1632. 16. gedruckten, auch in der Sammlung s. Werke (à la Haye, 1716.) und in den Mem. de Litterature vom Sallengre (B. 1. S. 87.) u. a. a. O. m. befindlichen; lateinisch, vor der Hudsonschen Ausg. Aesop. Fabeln (Oxf. 1718.) und vor Hauptmanns und der Baßler Ausgabe derselben gedruckten, deutsch von J. A. Pfefferkorn (Acta philos. B. 2. S. 753.) und englisch von J. Toland (Aesop. Fables, Lond. 1704. 8.) übersetzten Lebensbeschreibung.

**) S. Vavassor de ludicra dictione.

Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan*).

* *

Die, dem Aesop zugeschriebenen, griechischen, Fabeln, sind, in der Ursprache zuerst, unter dem Titel: Aesopi Fabulae, cum eiusdem vita per Maximum Planudem; gr. cum lat. versione Rinutii Thessali. Ex iis fabulae selectae, gr. lat. edente Bono Accursio Pisano, s. l. et a. 4. wahrscheinlicher Weise, zu Mayland, ums J. 1480. gedruckt worden (S. Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 637. u. f. Anm. 4te Ausg.) und diese Sammlung enthält, der Zahl nach, 147 Fabeln; allein unter diesen befinden sich drey Tetrasticha des Ignatius Diaconus. Auch sind von dieser Ausgabe noch mehrere Nachdrücke vorhanden. Hierauf gab Aldus Manutius eben diese Fabeln, ohne jene drey Tetrasticha, aber mit zweyen vermehrt (der Zahl nach, zwar 149; worunter aber drey doppelt vorkommen) mit mehrern griechischen Schriftstellern, Ven. 1505. f. gr. und lat. in zwey verschiedenen Abdrücken, und eben dieselben, ohne vieler frühern Ausgaben zu gedenken, J. M. Heusinger, mit Zuziehung mehrerer Handschriften, Eisen. 1741. und 1756. 8. gr. und lat. heraus, welche mit einer Vorrede von Kloz, ebend. 1771. und 1776. 8. gr. auch wieder erschienen sind. — Nach einer andern Handschrift, und mit verschiedenen vermehrt, druckte sie Robert Stephanus, Par. 1546. 4. gr. — und Is. Nic. Nevelet endlich machte aus fünf, oder vielmehr eigentlich nur aus einer neuen Handschrift, deren, dem Titel nach, noch 136 vorher nicht (versteht sich, griechisch) erschienene, mit jenen 149, und mit 12, welche in der Ausgabe des Robert Stephanus sich befinden, überhaupt 297, unter dem Titel, Mythologia Aesopica . . . . Frcft. 1610. 8. gr. und lat. bekannt. Diese ließ Joh. Hudson, vermehrt mit dreyzehn Fabeln des Aphthonius, und mit denen, welche im

Aristo-

*) S. Fabel.

Aristoteles, Plutarch, und andern griechischen Schriftstellern, vorkommen, so wie mit denjenigen, welche in der Ausgabe des Stephanus noch mehr enthalten waren, Oxford 1718. 8. und Joh. Gottfr. Hauptmann, Leipz. 1741. 8. jedoch mit Weglassung jener drey doppelten, und einer, schon in der Aldinischen Ausgabe befindlichen Neveletschen (dort N. 4. hier N. 248.) an der Zahl 361. gr. und lat. drucken, von welcher Sammlung, für Liebhaber, eine neue Auflage zu Basel, unter dem Titel: Collect. Aesop. Fab. 1780. gr. und lat. erschienen ist. Auch hat H. Joh. Chrstn. Gottl. Ernesti so wohl die Aldinischen, ohne die drey, zweymahl erzählten, als 147 von der Neveletschen (mannichfaltig verbessert) und drey aus der Ausgabe des Rob. Stephanus, Leipz. 1781. 8. gr. und N. M. Ludewig deren, Gött. 1789. 8. mit einem gr. deutschen Wörterbuch, und Joh. Dav. Büchling, Halle 1790. 8. auf eben solche Art, herausgegeben. Allein eine ganz vollständige Ausgabe aller aufgefundenen Aesopischen Fabeln fehlt uns noch immer. Ungedruckt sind deren, unter andern, noch, mehr oder weniger enthalten, 1) in der, im Marienkloster zu Florenz befindlichen, von Montfaucon (Diar. italico, S. 366) erwähnten Handschrift, aus welcher in den Novelle litterarie, Flor. 1779. N. 40. Proben gegeben worden sind; 2) in der schon bekannten, von L. C. Valkenaer im 1ten Th. des 10ten B. S. 108 u. f. beschriebenen, Vossiusschen; 3) in der, durch J. M. Heusinger, und Gotth. Ephr. Lessing angezeigten Augsburgischen (wovon wir, durch H. Benecken nähere Auskünfte zu erhalten, die Hofnung haben) — 4) in einer, von H. Matthäi, in der Vorrede zu den, von ihm herausgegebenen, Syntipae, Phil. Perf. Fab. LXII. Lipf. 1781. 8. S. X. angezeigten, zu Moskau gefundenen. Auch in Th. Tyrwhitt Dissertat. de Babrio, Fabular. Aesop. fcripr. Lond. 1776. 8. Erlang. 1785. 8. sind, aus einer Bodleianischen Handschrift verschiedene abgedruckt, welche in den gemachten Sammlungen nicht vorkommen; und in der neuen (4te Ausg.) von Fabric. Bibl. gr. sind, B. 1. S. 632. u. f. sorgfältig die Handschriften angezeigt, welche, bey einer neuen Ausgabe dieser Fabeln noch zu benützen wären. Uebrigens hat H. Tyrwhitt, in der von ihm angezeigten Schrift es (S. 25 der Londn. Ausg.) sehr wahrscheinlich zu machen gewußt, daß Babrius die zu seiner, das heißt, ungefähr zur Zeit des August, unter dem Nahmen des Aesop. vorhandenen, vielleicht auch wirklich von ihm abgefaßten, und die, von andern Griechen, unter seinem Nahmen, erzählten Fabeln, in Choliamben (wie er sie nennt) gebracht, und daß verschiedne Federn, nicht Maximus Planudes allein, diese wieder, zu verschiedenen Zeiten, in diejenige Prose aufgelößt haben, in welcher wir sie jetzt besitzen.

Uebersetzt sind die Aesopischen Fabeln (der Zahl nach, mehr oder weniger, und mehr oder weniger frey, und verändert) früher, als in der griechischen Sprache, gedruckt gewesen. **Lateinisch**, nähmlich, sind sechszig derselben, in elegischem Sylbenmaße, bereits Rom. 1475. 4. (s. G. B. Audiffredi Cat. hist. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 200 u. f.) und die, von Rynutius, (eigentlich Ranutio d'Arezzo, s. Gli Scritt. Ital. Bresc. 1753. f. Vol. 1. P. 2. S. 1020) gemachte, wörtliche Uebersetzung von 96 derselben, schon, Meyl. 1476. f. (s. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Mediol. 1745. f. B. 1. S. 544. und 565.) so wie die, wenn gleich nicht aus der Ursprache, doch aus dem Phädrus, gezogene, viel ältere Arbeit des Romulus, aus achtzig Fabeln bestehend, mit der lateinischen Versification von sechzig derselben, nebst noch mehrern Fabeln, Ulm 1477 — 1483. f. und zugleich eine deutsche Uebersetzung derselben, von Heinr. Steinhöwel, erschienen. Und bald nach der Ausgabe des Textes sind dergleichen lateinische Uebersetzungen, die, zum Theil, schon früher gemacht waren, als von Laur. Valla, u. a. noch mehrere gedruckt worden, wovon in der angeführten neuen Ausgabe von Fabricii Bibl. gr. Bd. 1. S. 641.

S. 641 u. f. in den Anmerkungen, sich Nachrichten finden. Aus diesen lateinischen Uebersetzungen wurden sie wahrscheinlicher Weise in die neuern Sprachen übergetragen. Bekannt darin waren sie so frühzeitig, daß, wie Vincent. von Beauvais erzählt, (Spec. hist. Lib. III. c. 8.) die Geistlichen, im dreyzehnten Jahrhundert, sie fleißig auf der Kanzel anführten. Der italienischen dieser Uebersetzungen sind dreyzehn; nur ist bey ihnen zu bemerken, daß viele derselben mehr in bloßen Nachbildungen und Nachahmungen, als in wirklichen Uebersetzungen der eigentlichen Aesopischen Fabeln bestehen, und daß mehrere Fabeln in ihnen vorkommen, welche nicht in der griechischen Sprache sich finden. Zuerst gab Accio Zucco den so genannten Anonymus des Nevelet, der aber bey ihm 66 Fabeln enthält, in italienische Verse übersetzt, und jede Fabel in zwey Sonnette eingekleidet, wovon das erste, welches immer die Fabel selbst ist, Sonetto materiale, und das andre, welches die Moral in sich faßt, Sonetto morale heißt, mit dem Titel: Accii Zucchi Summa . . ., in Aesopi Fab. interpretatio per Rhythmos . . . . Ver. 1479. 4. heraus, welche nachher noch sehr oft, als Ven. 1491. 1493. 4. gedruckt worden sind. Auch ist der Esopo historiado, Ven. 1497. 4. 1542. 8. kein anderes, als dieses Werk. (S. Bibl. degli Aut. gr. et lat. volgarizati . . di Jac. Mar. Paitoni, Ven. 1766. 4. T. 2. S. 29 u. f. und des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 120.) Uebrigens hielt nicht blos Scaliger (Poet. Lib. VI. 4. S. 789. Ausg. von 1581.) diesen Accius für den Verfasser der nur von ihm übersetzten lateinischen Fabeln, sondern auch Quadrio, a. a. O. scheint ihn noch dafür zu halten. Hierauf erschienen die Fabeln des Aesop, lat. und ital. von Franc. Tuppo, Neap. 1482. 1485. f. Rom 1483. 4. Aquileia 1493. f.; von einem Ungenannten, Meyland, ital. 1504. 4. Von verschiedenen, Ven. 1545. 8. Es sind der Fabeln überhaupt vierhundert; und diese Sammlung ist nachher noch sehr oft, ebendaselbst, als 1575. 16. 1588. 8. 1607. 8. 1613. 8. 1621. 1660. 12. gedruckt worden. Von Giul. Landi, Ven. 1567. 8. ebend. 1774. 12. Von Cesare Pavesi, unter dem Nahmen Targa, Ven. 1569. 12. 1575. 12. Der Fabeln sind 150, und die Uebers. ist in Versen; von Giov. Mar. Verdizzotti, Ven. 1570. 4. mit schönen Holzschnitten, und ebend. 1575. 1577. 1586. 1599. 4. Es sind deren 100, und die Uebers. ist ebenfalls in Versen; von Giul. Ces. Capacci, Neap. 1602. 8. Ven. 1619. 4. in Versen; von Carlo Cafferelli, unter dem Titel: Insalata Mescolanza . . . Brac. 1621. 4. eine Sammlung, welche aus Fabeln, Beyspielen, lustigen Mährchen besteht, in sieben Centurien abgetheilt, und in Octaven abgefaßt ist; von Ang. Mar. Ricci Flor. 1736. 8. die 149 so genannten Planudischen, in reimfreyen Versen, mit dem Texte, und den, vom Phädrus und Avianus, dem Aesop nacherzählten Fabeln, so wie mit einem ragionamento sopra Esopo e le di lui favole; von Giorg. Fossati, Ven. 1744. 6 Th. f. und 4. mit K. eine Sammlung, in ital. und französischer Sprache, welche aus 216 Fabeln besteht, von Nic. de Castelli, Frkft. ohne Jahrszahl, 8. zweyhundert: von Carlo Goldoni, Modena 1756. 8. in Martellianischen Versen; von dem Abt Roberti, Bol. 1773. 12. siebenzig, mit einem Discorso. S. übrigens über diesen letztern, den Art. Fabel; und, wegen ausführlicher Nachrichten über diese Uebersetzungen, die bereits angeführte Bibl. degli trad. ital. von Paltone. — In spanischer Sprache: Maittaire IV. P. II. S. 628 führt eine in vier Büchern, verfertigt durch D. Henrico, Infante de Aragon, gedruckt, Burgos 1496. f. an, und Mayans, in s. Leben des Mig. Cervantes, S. 39. der Amsterd. Ausg. von 1755. 8. gedenkt einer, zu Sevilla, im J. 1535. gedruckten Uebersetzung dieser Fabeln. Die, von Simon Abril erschien, mit dem Titel: fabulas de Esopo en latin i Romance, traducidas dal Griego . . . Zarag. 1575. 8. und ebendieselbe ist, ebend. 1647. 8.

wurde

wieder abgedruckt worden (S. Ensayo de una Bibl. de Traductores Españoles... Mad. 1778. 4. S. 146.) Eine andre, in Versen, welche auch noch andere Fabeln enthält, von Romero de Zepeda, soll, Sevilla 1590. 8. und noch eine andere, von Anton de Arte y Villafranca, Sevilla 1714. 8. gedruckt worden seyn. Auch ist noch eine in der Plantinischen Druckerey im Jahre 1607. 12. herausgekommen. — In die französische Sprache soll, schon zu den Zeiten des H. Ludewigs, ein Frauenzimmer, Nahmens Maria, die Aesopischen Fabeln, und zwar aus der angelsächsischen Sprache, (S. Oeuvr. de Cl. Fauchet, Par. 1610. 4. Bl. 579. a) und, im dreyzehnten Jahrhundert, Guilh. de St. Didier, sie in Verse übersetzt haben. Aber die, meines Wissens, gedruckte, erste Uebersetzung ist in Prosa, aus dem Lat. von einem Augustiner, Julian gemacht, und mit der Uebersetzung der Fabeln des Avienus, u. a. m. Lyon 1484. f. erschienen; und, nächst ihr, sind deren noch siebzehn andre vorhanden, von welchen mir näher bekannt sind, die von Gill. Corrozet, einem gelehrten Buchhändler († 1568.) Par. 1548. 16. in Versen. Von Jean Bauboin, Par. 1627. f. 1704. 8. Von Pierre Millot, Bourg 1632. 12. Von Raph. du Fresne, Par. 1659. und 1689. 4. Von J. Benserade, Par. 1678. 8. in Quatrains gebracht; von Ant. Furetier, Par. 1694. Brüssel 1700. 8. Von Bellegarde, nebst den Fabeln des Philelphus, Babrias, Avienus, Amst. 1708 — 1709. 8. 2 B. Utr. 1752. 8. 2 B. Coppenh. 1784. 8. welche auch noch wieder, besonders, ins Deutsche, Göttingen 1745. 8. übersetzt worden sind. Wegen der eigenen französischen Fabeldichter, s. den Art. Fabel. Uebrigens hat Cholet de Jetphor eine Sammlung aller möglichen Fabeldichter, in französischer Sprache, in 24 Octavbänden angekündigt. — In das Englische, oder vielmehr in die Angelsächsische Mundart, soll schon der K. Alfred († 909) sie übersetzt haben; sie erschienen indessen gedruckt, zuerst, in einer, von Wynkin de Worde, nach den Elegischen Fabeln des, in der Ulmer Sammlung mit abgedruckten Anonymus, gemachten Uebersetzung, und also 60 an der Zahl, Lond. 1503. 4. welchen aber bald eine, aus dem Französischen, gemachte völlige Uebersetzung dieser Sammlung folgte. Und hierauf gaben John Ogilby († 1676) Lond. 1651. 8. 1665. f. Rog. l'Estrange († 1705) Lond. 1687. f. 1692. 1699. f. mit K. 1708. 8. 1738. 8. 2 B. Ein Ungenannter, mit dem Titel: Aesop naturalized, Lond. 1703. 12. aus 100 Fabeln bestehend, welche, vermehrt, Lond. 1704. 8. 2 Bd. 1711. 8. 1784. 12. wieder erschien, Sam. Croxall († 1751) Lond. 1722. 8. 1728. 12. 1788. 12. Sam. Richardson, Lond. 1757. 8. m. K. (eine bloße Verbesserung der Arbeit des l'Estrange, welche von G. Ephr. Lessing ins Deutsche, Leipz. 1759. 8. übersetzt worden ist) J. Drapper, Lond. 1774. 8. sie übersetzt heraus. S. übrigens den Art. Fabel. — In das Deutsche: die, aus dem Avianus, und den versificirten Fabeln des Romulus gezogene, gereimte Uebersetzung von Bönner, soll, zuerst Bamberg, 1461. f. gedruckt worden seyn (S. über sie Lessings Beyträge zur Gesch. und Litter. Brschw. 1773. 8. S. 1 u. f. vergl. mit Panzers Annalen der ältern deutschen Litteratur, Nürnb. 1788. 4. S. 48. und den Art. Fabel.) Hierauf gab Heinr. Steinhöwel eine Uebersetzung der lateinischen, aus dem Phädrus gezogenen Fabeln des Romulus (der hier Remicius heißt) des Aviani, Adelfonsi u. s. w. Ulm 1477 — 1483. f. heraus, welche H. Panzer in dem vorher angezeigten Werke S. 448. ausführlicher beschrieben hat, und die nachher noch öfter, als Augsb. 1485. 1487. 1491. 1496. 1498. 1504. f. und verm. mit Seb. Brants Fabeln und Exempeln, Strasb. 1508. f. Freyb. 1555. 4. verb. und verändert, Frft. am M. 1608. 8. f. l. 1616. 8. gedruckt worden ist. Diesen folgte „Esopus ganz neuw gemacht, und in Reimen gefaßt ... durch Burc. Waldis, Frft. 1548. 1565. 1584. 8. und „das Buch von der Tugent „und Weißheit, nemlich neun und vierzig Fabeln, der mehrere Theil aus Esopo „gezogen,

„gezogen, und mit guten Rheimen ver„kleret durch Erasmum Alberum, Frft. „1550. 4. 1597. 8.“ Nath. Chyträus gab hundert derselben, unter welchen sich dreyzehn von Luthern übersetzt finden, sammt einer . . . . Vorrede desselben „vom Nutz und Brauch desselben Buchs,“ Rostock 1571. 8. heraus, von welchen noch viele Auflagen, als zu Frft. 1572. 1578. 1586. 1589. erschienen sind. Eine andre Uebersetzung von Hartnock, ist Frft. 1703. 8. eine von Riederer, in Reimen, Cob. 1717. 8. eine von Jungendres, Nürnb. 1723. 8. 1768. 8. eine von Kriegel, Leipz. 1747. 8. gedruckt worden. Auch haben verschiedene Ungenannte deren noch, Basel 1616. 8. u. a. a. Orten mehr, geliefert, und ausser den bereits angezeigten Uebersetzungen der Arbeiten des Bellegarde, Gött. 1745. 8. und des Richardson oder l'Estrange, ist auch noch eine besondre Uebersetzung des Esope en belle humeur, Hamb. 1707. 1740. 12. vorhanden. Die vollständigste (deren Urheber ich auch nicht kenne) ist die Koppenhagner vom J. 1763. und 1783. 8. Und die beste, aus dem griechischen wirklich gemachte, ist, Quedlinb. 1789. 8. heraus gekommen. — Ueber die ungarischen, polnischen, dänischen, schwedischen Uebers. des Aesop, s. Fabr. Bibl. gr. S. 659. 4te Aufl. —

Zu den **Erläuterungsschriften** gehören, ausser der bereits angezeigten Dissert. des Tyrwhitt, ein Aufsatz des Bentley, bey Wottons reflect. upon anc. and mod. Learning, Lond. 1697. 8. 2te Aufl. verm. bey s. eigenen Dissertat. upon Phalaris, Lond. 1696. 1777. 8. und lat. in s. von Dan. Lennep, Grön. 1770. 8. Leipz. 1781. 8. übersetzten Opusc. — J. M. Heusingers Dissert. de gr. Aes. Fabulis, Ger. 1741. 8. — Die Lessingschen Abhandl. bey den Fabeln desselben, Berl. 1759. und 1778. so wie aus dessen Beytr. zur Gesch. und Litteratur, Brschw. 1773 u. f. 8. das 1. und 2. St. des ersten, und das 21. und 22. St. des fünften Beytrages, aus dessen verm. Schriften Th. 2. Berl. 1784. 8. S. 221. den Aufs. zur Geschichte der Aesopischen Fabel, und aus dessen Kollectaneen zur Litteratur, Berlin 1790. 8. das, was S. 232 und 451. sich findet. — Auch ist darüber noch Vavassor, de ludicra dictione (S. 17. Ed. Kapp.) nachzulesen; mehrere litter. Notitzen enthält die angeführte Bibl. gr. Lib. II. c. 9. S. 618 u. f. und im Bayle, Art. Esope ist das Leben desselben erzählt. —

Von den übrigen Fabeldichtern, nach dem Aesop, und den Schriften, die Aesopische Fabel betreffend, wird, bey dem Art. **Fabel** gehandelt werden.

Aesthetik.

Die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, welche in der griechischen Sprache Αισϑησες genennet werden. Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten *), also muß die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntniß und der Empfindungen gegründet seyn.

Aristoteles hat angemerkt, daß alle Künste vor der Theorie gewesen seyn. Auch die besondern Regeln sind eher bekannt gewesen, als die allgemeinen Grundsätze, auf welche sie gebauet sind. Das glückliche Genie einiger Menschen hat verschiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieses Wohlgefallens erkannte. Aristoteles ist einer der ersten gewesen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder seine Dichtkunst, noch seine Redekunst, können als vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden. In den besten

Reden

*) S. Künste.

Reden und Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung stehen, ohne sich zu bemühen, den Grund derselben zu entdeken, und ohne zu untersuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunst erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunstrichter, welche nach diesem griechischen Weltweisen gekommen, haben seinen Fußtapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundsätze zu entdeken. Unter den Neuern hat du Bos, so viel ich weiß, zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen*). Das Bedürfniß, das jeder Mensch in gewissen Umständen fühlt, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben, ist das Fundament seiner Theorie. Er hat sich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieses Fundament zu bauen, und ist im übrigen eben so empirisch verfahren, wie seine Vorgänger. Doch ist sein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unser **Baumgarten** in Frankfurt ist der erste gewesen, der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Aesthetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen. Er setzt die Wolffische Lehre, von dem Ursprung der angenehmen Empfindung, den dieser Weltweise in der undeutlichen Erkenntniß der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretischen Theil, dem einzigen, den er ans Licht gestellt hat, handelt dieser scharfsinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder sinnlich Vollkommenen in allen seinen verschiedenen Arten ab, und zeiget überall die denselben entgegengesetzten Arten des Häßlichen. Es ist aber zu bedauern, daß seine allzu eingeschränkte Kenntniß der Künste ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst auszudehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Gestalten des Schönen beschrieben.

Man muß deßwegen die Aesthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philosophischen Wissenschaften zählen, da das gegenwärtige Werk nach der Absicht des Verfassers den ganzen Umfang dieser Wissenschaft enthalten sollte, wiewol es keine systematische Gestalt hat, so gehört die Entwiklung des Plans der Aesthetik hieher.

Zuförderst mußte die Absicht und das Wesen der schönen Künste festgesetzt werden*). Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabsicht der schönen Künste sey, so mußte der Ursprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Untersuchungen der Weltweisen angenommen werden**). Hiernächst mußten nun die verschiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenstände angezeiget, und ihre Wirkungen auf das Gemüth bestimmt werden***). Die besonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleinesten Umstände, so viel deren, sowol durch die Theorie, als durch die aufmerksamste

*) Jn dem bekannten schönen Werk: Reflexions sur la poesie et sur la peinture.

*) S. Künste.

**) S. Empfindung.

***) S. Aesthetisch; Kraft.

samste Betrachtung der Werke des Geschmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen gewesen sind, mußten in hundert besondern Artikeln sorgfältig zergliedert werden. Alle diese Artikel zusammen machen den theoretischen Theil der Philosophie der Künste aus.

In dem praktischen Theile derselben mußten die verschiedenen Arten der schönen Künste angezeiget, der besondre Charakter und der Umfang einer jeden festgesetzt werden *). Zugleich mußte die besondere Wendung des Genies, die nähere Bestimmung sowol des angebohrnen, als des durch Nachforschung und Unterricht angenommenen Geschmaks, der zu jeder besonders erfodert wird, beschrieben, die vornehmsten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunst zu gelangen, angezeiget werden **).

Jede schöne Kunst bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher bestimmte Endzwek sich von andern unterscheiden. Alle Arten derselben sind besonders beschrieben. So ist in Ansehung der Dichtkunst die Natur des epischen, des lyrischen, des lehrenden Gedichts und andrer Arten; in Ansehung der Mahlerey das historische, das allegorische, das moralische und andre Gemählde, besonders beschrieben, und der Charakter jeder Art aus sichern Grundsätzen bestimmt worden.

Aus diesen Quellen sind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunstwerke hergeleitet worden; sowol die allgemeinen, zur **Erfindung, Anordnung** und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die besondern von der Wahl oder Empfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinstimmung und der bestimmten Wirkung eines jeden einzelnen Theils.

Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nüzlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in seiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke der Kunst abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Absichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aesthetik gründet sich, so wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundsätze. Man muß aus der Psychologie wissen, wie die Empfindungen entstehen, wie sie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflösung dieser Fragen angiebt, sind die Grundsätze der Aesthetik. Aus diesen wird auf der einen Seite die Natur der ästhetischen Gegenstände bestimmt; auf der andern aber die Art oder das Gesetz, nach welchem sie sich dem Geiste vorstellen müssen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Wirkung zu empfinden. Dieses alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunst zu leiten.

Es ist mit dieser Wissenschaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundsätze wenig und einfach sind. Aristoteles, der diese wenige Grundsätze auf alle mögliche besondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philosophie eine Vernunftlehre, die vollständig, aber wegen der grossen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundsätze angewendet wurden, mit einer erstaunlichen Menge Kunstwörter und besonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach

*) S. Künste; Dichtkunst; Beredsamkeit; Musik; Mahlerey u. s. f.
**) S. Genie; Einbildungskraft; Begeisterung; Geschmak; Erfindung u. a.

nach ihm gekommenen Philosophen vom zweyten Rang, übersah das Einfache darin, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wissenschaft.

Soll die Aesthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schiksal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholastiker erfahren haben; so muß man sehr sorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die besondern Fälle, wodurch sie veranlasset worden, und ohne welche sie selbst keine Realität haben, zurüke führen. Jedes System von allgemeinen Begriffen wird ohne diese Vorsichtigkeit zu einem bloßen Luftgebäude, in welchem seichte Köpfe bauen, niederreissen und viel alberne Veranstaltungen machen, die den Verordnungen eines blödsinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus sich einbildet, ein Regent und Gesetzgeber zu seyn.

* *

Ausser den, bey den Artikeln, **Schönheit, Geschmak, Künste**, und andern dieser Art, angezeigten Werken, gehören hieher: von **lateinischen** Schriften: das Programm von Al. Gottl. Baumgarten: De nonnullis ad poema pertinentibus, Halae 1735. 4. und eben desselben Aesthetica, Traj. cis Viadr. 1750 — 1758. 8. 2 B. — Aesthetica, seu doctrina boni gustus, ex Philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores, auct. Georg. Szerdahaley, Bud. 1779. 8. 2 B. — — Von **italienischen**: Saggio sul buon gusto nelle belle arti, ove si spiegano gl' elementi della Estetica, di Gaud. Jagemann, Fir. 1771. 8. (aus deutschen Schriftstellern vorzüglich gezogen) — — Von **französischen**: Reflexions critiques sur la Poësie et la Peinture. Par. Mr. l'Abbé (Jean Bapt.) Dubos, Par. 1719. 12. 2 B. verm. mit einem Bande, ebend. 1732. 12. 3 B. anders geordnet, ebend. 1740. 12. 3 B. 1755. 4. 3 B. Dresd. 1760. 8. 3 B. Engl. durch Nugent, Lond. 1743. 8. 3 B. deutsch, durch (Gottfr. Benj.) Funk, Kopenh. 1759. 8. 3 B. Voll feiner Bemerkungen, welche, wenn sie gleich nicht das Wesen der Künste an und für sich sehr erläutern sollten, doch zu der richtigen Beurtheilung derselben führen. Der V. erhebt, wie bekannt, die Empfindung zur einzigen Richterinn in Sachen des Geschmackes; und hiewider erschien, in dem 1sten Th. des 3ten Bds. der Mem. de litterat. et d'hist. rec. par le P. Des Moletz, und in der Bibl. franç. ou Hist. litter. de la France, Julius und August des J. 1726. eine Dissertation (von Jean Jacq. Bel) worin diese Behauptung geprüft, und, durch das eigene Werk des H. Dubos widerlegt wird. In Schutz genommen, und näher bestimmt ist sie, in einem Aufsatz, „von der Kritik der Empfindung," im 8ten Bd. der Bibl. der sch. Wissensch. Leipz. 1762. 8. — Les beaux arts reduits à un même principe, P. 1746. 1753. 12. von Ch. Batteux; deutsch (durch P. E. Bertram (Gotha 1751. 8. In einem Auszuge, von J. C. Gottsched, Leipz. 1751. 4. Mit einem Anhange eigener Abhandl. (und vielen Anmerkungen) von Joh. Ad. Schlegel, Leipz. 1752. 8. verm. ebend. 1770. 8. 2 B. Das Original sehr erweitert, und umgearbeitet, unter dem Titel: Cours de belles lettres, ou Principes de la Litterature, Par. 1746. 1755. 1764. 12. 4 B. und dieses deutsch, und auf Deutschland anwendbar gemacht, durch C. W. Ramler, Leipz. 1756. 8. 4 B. verm. 4te Aufl. ebend. 1774. 8. 4 B. Englisch, Lond. 1761. 12. 4 B. So wenig auch immer die, in diesem Werke, aufgestellten Grundsätze eine genaue Prüfung aushalten, und zu so viel verkehrtem Geschwätz über Nachahmung es auch immer Anlaß unter uns gegeben haben mag: so hat es denn doch, meines Bedünkens, zur Bildung des Geschmackes, und zum Nachdenken über das Wesen der schönen Künste, nicht wenig beygetragen. — Sur le principe des beaux arts, et des belles lettres, du . . . .

recherches sur la cause du plaisir, excité par les beaux arts, et les belles lettres, ein Aufs. von H. Prevost, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'année 1785. Berl. 1787. 4. Eigentlich wird nur die Poesie und Musik, in Verbindung mit einander, und zwar, erstlich, in Ansehung ihrer Verhältnisse zu unsern Sinnen, und zweytens, in Ansehung ihrer Verhältnisse zu unsern geistigen Kräften, betrachtet; aber die Sache selbst ist, durch diese Untersuchungen darüber, nicht eben deutlicher gemacht worden. — Elemens de Litterature, p. Mr. Marmontel, Par. 1787. 8. 6 B. und auch in s. Oeuv. der 5te — 10te B. Es ist eine alphabetische Sammlung der, von dem Verf. für die bekannte Encyclopädie gelieferten Artikel, ohne tiefsinnige Untersuchung über die Wissenschaft des Schönen, und die Theorie der Künste; voll von einseitigen Urtheilen; aber auch zugleich voll von einzeln, feinen Bemerkungen. — Auch gehört noch hieher: Essai sur le gout dans les choses de la nature et de l'art, von Montesquieu, ursprünglich für die Encyclopädie bestimmt, und in s. Oeuv. Gen. 1759. 12. 6 B. im 4ten B. S. 223. deutsch, in s. nachgelassenen Werken, Liegn. 1785. 8. S. 117 u. f. Die Schrift ist eigentlich nur ein Fragment; der Verf. will in ihr die Gründe, aus welchen die sämmtlichen schönen Künste unsrer Seele Vergnügen verschaffen, untersuchen, und setzt den Geschmack in die Fähigkeit, schnell und sicher das Maß von Vergnügen zu entdecken, welches ein jeder Gegenstand dem Menschen eigentlich darbietet. — — Von englischen Werken; The polite Arts, or a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture and Eloquence, Lond. 1749 12. Der ungenannte Verf. verknüpft diese verschiedenen schönen Künste, auch vermittelst des Grundsatzes der Nachahmung, jedoch ohne auf Batteux oder gar den Aristoteles besondre Rücksicht zu nehmen, miteinander, sagt, daß der Gegenstand derselben nicht die wahre, sondern nur die wahrscheinliche (probable) Natur sey, daß z. B. der Dichter, durch seine Erfindungen, (worin er die Seele und das Leben aller Dichterey setzt) und durch die Harmonie seiner Verse, unsern Geist mit nachgemachten (counterfeit) Bildern, und unser Herz mit erdichteten Empfindungen erfülle, und handelt, in 24 kurzen Kap. von diesen verschiedenen Künsten, und auch nebenher noch von der Tanzkunst; am ausführlichsten aber von der Dichtkunst. In Ansehung der Beredsamkeit und Baukunst will er, daß ihre Schönheiten dem Nutzen untergeordnet seyn sollen. — Elements of Criticism. Lond. 1760. 12. 3 B. verm. Edinb. 1769. 8. 2 B. Lond. 1785. 8. 2 B. von Heinr. Home, nachherigem Lord Kaimes; deutsch (durch Joh. Nic. Meinhard) Leipz. 1763 — 1766. 8. 3 B. Mit den Zusätzen der vermehrten, englischen Ausgabe (durch H. Garve) ebend. 1772. 8. 2 B. und verb. (vorzüglich durch die Versifikation der, von Home, eingerückten Stellen aus Dichtern) und verm. (mit Berichtigungen und Zusätzen von G. Schatz) ebend. 1790 — 1791. 8. 3 Bd. Mit diesem Werke fieng sich, für die Theorie der schönen Künste, gleichsam eine neue Epoche unter uns an: wir hatten vor lauter Grundsätzen, die menschliche Natur selbst beynahe gänzlich aus dem Gesichte verloren, und suchten, größtentheils, die Regeln der schönen Künste, in Definitionen. In England selbst hat das Werk, indessen, von mehr als einer Seite, Widerspruch gefunden: unter andern hat Elphingston, Animadversions, Lond. 1771. 8. darüber drucken lassen. — Essay on the Arts, commonly called imitatives, in den Poems consisting chiefly of translations from the Asiatik Language, Lond. 1773. 8. Altenb. 1774. 8. S. 151. von Will. Jones. Der Verf. sucht darin zu zeigen, daß, wenn Poesie und Musik gleich eine Kraft, die menschlichen Sitten nachzuahmen, besitzen, ihre größte Wirkung denn doch nicht, aus Nachahmung, sondern in so fern aus Mitgefühl (sympathy) entspringe, als Leidenschaften durch sie

ausgedrückt werden; daß die geringern Theile derselben, vermittelst ihrer Darstellung natürlicher Gegenstände, uns durch Täuschung vergnügen, und daß die Darstellung der Liebe, des Mitleides, des Verlangens, und der zärtlichen Leidenschaften überhaupt, so wie die Beschreibung reizender Gegenstände, dasjenige, was man schön, und daß die Darstellung des Hasses, des Zornes, der Furcht, und aller schrecklichen Leidenschaften, so wie die Beschreibung unangenehmer Gegenstände, das, was man **erhaben** nennt, hervor bringe — An Inquiry into the fine Arts, by Th. Robertson, Lond. 1784. 4. 1ter Th. Der Verf. will die schönen Künste, nach Maßgabe ihres Eindruckes, auf das Auge, das Ohr, und den Geist, betrachten; und hat mit der Musik, in diesem Bande, den Anfang gemacht. Ob eine Fortsetzung davon erschienen ist, weiß ich nicht; aber, was er von der Musik sagt, ist, ohne Verhältniß zu seinem vorgeblichen Zwecke, aus andern zusammen geschrieben. — — Von **deutschen** Schriften: Georg. Friedr. Meyers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle 1748 — 1750. 8. 3 Thle. Auszug aus den Anfangsgr. aller sch. Wissensch. Halle 1757. 8. Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissensch. Ebend. 1757. 8. Das erste Meyersche Werk, ob es gleich früher, wie Baumgartens lateinische Aesthetik erschien, ist, bekannter Maßen, nichts, als eine weitere Ausspinnung dieser; und hat, wenn gleich dadurch weder Redner noch Dichter gebildet, und sogar nicht einmahl die richtige Beurtheilung rednerischer oder dichterischer Werke befördert worden ist, (wie denn dieses wohl nie, durch bloße Aesthetiken, bewirkt werden kann) nächst jener, wenigstens die Aufmerksamkeit der akademischen Lehrer auf die schönen Künste hingezogen, und die Beschäftigung mit diesen, mehr oder weniger, von dem Vorwurfe unbedeutender Spielerey retten helfen. An und für sich selbst, ist der Werth des Werkes, sehr geringe; und wird, durch den langweiligen Vortrag, noch geringer. Mangel an Geschmack und feiner Empfindung, und so gar Mangel an Kenntniß von dem Wesen der Künste, vorzüglich der sogenannten bildenden Künste zeigt sich, von der Vorrede an, darin. Es handelt, in drey Abtheilungen, „von der Erfindung schöner Gedanken“ (welche Abtheilung den größten Theil des Werkes einnimmt, und bis in die Mitte des 3ten Bandes geht, aber sehr vielerley, enthält, das gar nicht unter diese Aufschrift gehört) „von der Aesthetischen Methode, oder Anordnung der schönen Gedanken,“ und „von der ästhetischen Bezeichnung der schönen Gedanken.“ Die letzte der angezeigten Schriften stellt minder einen ersten Grundsatz auf, als daß sie die Nützlichkeit desselben zeigt, und zur Erforschung desselben auffordert. — Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der sch. Wissensch. und Künste, von Moses Mendelssohn, in dem 1ten Bde. S. 231 der Bibl. der sch. Wissensch. und, unter dem Titel: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissensch. in dem 2ten Th. S. 95 f. Philos. Schriften, Aufl. von 1771. frzsch. in den Varietés litter. (von den H. H. Arnaud und Suart) Par. 1768. 12. 4 B. im 1ten B. S. 139. Mit feinerer Empfindung für das Schöne geschrieben, und reicher an feinen Bemerkungen und Urtheilen, als das vorige; aber, als eigentliche Theorie wohl nicht befriedigend. Die Abtheilung der Zeichen der schönen Künste, in willkührliche und natürliche, muß, meines Bedünkens, immer zu Irrungen führen. — Theorie der schönen Künste und Wissenschaften . . . von Frdr. Just Riedel, Jena 1767. 8. ebend. in Ansehung des Styles etwas verbessert, 1774. 8. Daß das Werk aus den Werken anderer Schriftsteller gezogen worden ist, sagt schon der Titel: und der Verf. hat nicht blos, durch Zurückbehaltung des zweyten Theiles, in welchem er die allgemeinen Grundsätze auf die verschiedenen Gattungen der sch. Künste und Wissensch. anwenden wollte, sondern auch dadurch seine Arbeit sich sehr erleichtert, daß er, in diesem Theile, alle Beyspiele nur aus den

den so genannten redenden Künsten nimmt. — — Grundsätze des guten Geschmacks, oder Anleitung zur Empfindung des Wahren und Schönen in den Werken des Geistes . . . . Leipz. 1770. 8. Für Anfänger, wie es noch auf dem Titel heist, in den sch. Wissenschaften, aber wahrscheinlicher Weise, von irgend einem Schüler geschrieben. — Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit, und den schönen Wissenschaften . . . von M. Gottl. Schlegel, Riga 1770. 8. und einige erläuternde Zusätze dazu, in dem Schreiben an H. Fr. Nicolai, ebend. 1771. 8. Nachdem H. Schlegel, in dem 3ten Abschnitt, auf eine sehr unbestimmte Art, allerhand, wider den Grundsatz der Nachahmung, und der sinnlichen Vollkommenheit, eingewandt hat, nennt er, endlich, S. 123. die sinnliche Erkenntniß, oder das Vollkommensinnliche, oder die möglichste Schönheit, oder die angenehmsten Empfindungen, als den letzten Satz. Aber, mir wenigstens, ist es unmöglich, genau anzugeben, was der Verf. eigentlich will; und ihm selbst scheint es, an deutlichen Begriffen gänzlich gefehlt zu haben. Vielleicht hat er, wie mehrere Schriftsteller über diese Materie, vorzüglich aus diesem Zeitpunkte, geglaubt, daß man, in so fern Deutlichkeit sich nicht mit Schönheit vertragen soll, auch über die schönen Künste nicht deutlich und bestimmt schreiben dürfe. — Kurzer Innbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst, Königsb. 1771 — 1772. 8. 2 Th. (von Joh. Gotthelf Lindner) Dieses Werk, das eigentlich nur eine Erweiterung von eben dieses Verfassers Anweisung zur guten Schreibart . . . Königsb. 1755. 8. und von seinem Lehrbuch der sch. Wissensch. insonderheit der Prose und Poesie, Königsb. 1767 — 1768. 8. 2 Th. ist, hat, auch wie bloßes academisches Lehrbuch (als wozu es bestimmt war) kein Verdienst, weil es, ohne alle Auswahl und Ordnung zusammengeschrieben worden ist. — Ant. Friedr. Büschings . . . Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundriß . . . Berl. und Hamb. 1772. — 1774. 8. 2 Stücke. Nur ein Theil des ersten Stückes, welcher die allgemeinen Grundsätze enthält, und der, einzeln, unter dem Titel: Aesthetische Lehrsätze und Regeln, Hamb. 1774. 8. 1776. 8. wieder abgedruckt worden ist, gehört hieher. Nach einigen wenigen §§. über das Schöne, den Geschmack, das Genie, u. d. m. sucht der Verf. das, was H. Sulzer von der dreyfachen Kraft der schönen Künste gesagt hat, in eben so wenigen §§. zu erläutern. — Joh. Just. Herwigs . . . Grundriß der eleganten Litteratur . . . Würzb. 1774. 8. Auch zu Vorlesungen über die Theorie der schönen Künste, aber mit mehrerer Auswahl zusammen geschrieben, als das Werk des H. Lindners. — Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmacks, von C. G. Schütz, Halle 1776 — 1778. 8. 2 Bd. Im ersten Theile ist das Allgemeine von der Aesthetik mitgenommen, und ganz gut vorgetragen. — Allgemeine ästhetische Grundsätze mit Anwendung auf Dichtkunst und Beredsamkeit, Bresl. 1782. 8. Das Buch soll zur Bildung des Geschmackes für Anfänger geschrieben seyn; aber, durch allgemeine, abgezogene Grundsätze (auch wenn sie noch so richtig und noch so fruchtbar wären) dürfte der Geschmack schwerlich gebildet werden können. Der Grundsatz, auf welchem die Schrift beruht, ist, daß nur dasjenige uns gefallen, oder wirklich schön seyn kann, was innre Güte hat. — Theorie der schönen Wissensch. von J. A. Eberhard, Halle 1783. 8. ebend. 1789. 8. 3te Aufl. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften . . . von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1783. 8. verm. ebend. 1789. 8. — Philosophie der schönen Künste, von Joh. Chrstph. König, Nürnb. 1784. 8. Der Verf. welcher bereits einen „Versuch eines populären Lehrbuchs des guten Geschmacks, Nürnb. 1780. 8.“ geschrieben hat, will Betrachtungen über den Ursprung, die Natur, Ursachen, Wirkungen, Grade, verschiedene Gestalten und Darstellungen des Schönen und Häßlichen, und die daraus unmittelbar folgenden Vorschriften zur Berichtigung un-

sers natürlichen Geschmackes, liefern, und handelt, in zwanzig Abschnitten, von Schönheit, von Einheit und Mannichfaltigkeit, von der ästhetischen Wahrheit, von der Nachahmung, von der Täuschung, vom Großen und Erhabenen, vom Neuen, vom Unerwarteten, vom Wunderbaren, von der Aehnlichkeit und dem Contrast, vom Lächerlichen, von der Laune, vom Naiven, von der Einfalt oder Simplicität, vom Interessanten, vom Korrecten, vom Geschmack, und vom Genie. Aber das Neue, was in seinen Betrachtungen darüber enthalten seyn kann, scheint keine Prüfung auszuhalten, und verliert vielleicht noch durch die Art, auf welche er es vorträgt, manches von seinem Werthe. — Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, von Gotth. Sam. Steinbart . . . . Züll. 1785. 8. Diesem ersten Hefte, welches die allgemeine Theorie sämmtlicher schönen Künste, und die besondre Theorie der Tonkunst enthält, ist, so viel ich weiß, kein zweytes gefolgt. Es ist gänzlich aus den vorher angeführten Schriften, vorzüglich aber aus dem Werke des H. Sulzers selbst, gezogen, und auf ganz gute Art, zum Behufe academischer Vorlesungen, geordnet. Allein freylich an genau bestimmten Begriffen scheint es auch ihm zu fehlen. — Aesthetik, oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften . . . von (Philipp) Gäng, Salzb. 1785. 8. Die Einleitung handelt, in zwey Hauptstücken, von dem Wesen der Aesthetik und den metaphysischen Grundlehren derselben, das heißt, von der Empfindung überhaupt, oder dem so genannten untern Erkenntnißvermögen, und von dem ästhetischen Genie; der erste Theil enthält die Erfindungslehre, oder Abschnitte von dem Wesen der Schönheit, und von der Erkenntniß derselben; von dem Natürlichen; von dem Neuen und Unerwarteten; von Witz und Scharfsinn; von dem Großen und Erhabenen; der zweyte Theil begreift die Ordnungslehre, und der dritte Theil die Zeichenlehre, oder Abschnitte von dem ästhetischen Ausdrucke überhaupt, und von den Vollkommenheiten desselben in sich. — Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften, von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. Die Erwartung, welche durch den Abschnitt über Aesthetik, in der Revision der Philosophie, Göttingen 1772. 8. S. 226 u. f. mit Recht erweckt worden war, ist, durch dieses Werk vielleicht nicht befriedigt, und wohl keine der Schwierigkeiten, welche gegen die Bildung einer Aesthetik in dem erstern gezeigt wurden, in dem letztern gehoben worden. Nur die ersten eilf Kapitel desselben, welche nicht mehr als drey Bogen einnehmen, gehören hierher, und enthalten allerhand über den Begriff der Aesthetik, und den Unterschied der schönen Künste und Wissenschaften; über die Natur der Schönheit; über das Imaginativ Schöne; über das Verständlich Schöne; über die verschiedenen Arten des Sittlich Schönen, und Sittlich Häßlichen; über Schicklichkeit und Unschicklichkeit, über Ehrbarkeit und Anstand, über Wohlstand, Uebelstand und Costüme; über den Geschmack; über Pathos, oder den Ausdruck von Leidenschaften in Sprachen, Ton und Rythmus; über Grazie oder Liebreiz, über Einfalt, über das Naive, und die Wirkungen des Contrastes und der Vergleichung; über Interesse, Handlung und Täuschung; über Nachahmung, schöne Natur und Ideale. — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, von K. Phil. Moritz, Brschwg. 1788. 8. Der Verf. hat den Begriff von der Nachahmung des eigentlichen Schönen aus dem Begriffe der Nachahmung des eigentlichen Guten zu entwickeln gesucht, und glaubt, daß das Schöne, im Allgemeinen, auf keine andre Art zu erkennen ist, als in so fern wir es dem Nützlichen entgegen stellen, und scharf davon unterscheiden, und daß nur die Vorstellung von dem, was das Schöne nicht zu seyn braucht, um schön zu seyn, uns auf einen nicht unrichtigen Begriff davon führen könne. Diesem gemäß ist es ihm, ein für sich bestehendes Ganzes, das in die Sinne fällt, oder von der Einbildungskraft umfaßt zu werden vermag, das eigentlich

gentlich nicht erkannt, sondern nur hervorgebracht, oder empfunden werden kann. Und, weil es sich, als solches, folglich nur um sein Selbst Willen, von der Hand des Künstlers greifen, und willig und folgsam bilden läßt: so ist die Vorstellung von demjenigen Genusse des Schönen, welchen es, wenn es vollendet ist, gewähren wird, wofern sie der erste und stärkste Antrieb zur Bildung desselben in der Seele des Artisten wird, das größte Hinderniß zu einer vollkommenen Bildung desselben. Die Kraft zu dieser sowohl, als das Vermögen, das Schöne zu genießen, setzt er in das feinere Gewebe der Organisation, in so fern diese, in allen Berührungspunkten, ein vollständiger, oder doch fast vollständiger, Abdruck von den Verhältnissen des großen Ganzen der Natur ist; und das letztere, oder der Geschmack, der wahre Genuß des Schönen, kann nur durch ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen, ohne alle Rücksicht auf Nutzen oder Schaden, gebildet werden. Von eben diesem Verfasser finden sich „Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen „Künste," in dem 2ten St. des dritten Bandes der Monatsschrift der Berliner Academie der Künste. Ueber einen andern Aufsatz von ihm, s. den Art. **Schönheit**. — Andreas Heinr. Schotts Theorie der schönen Wissenschaften, Tübingen 1789 — 1790. 8. 2 Thle. Der Verfasser handelt, im ersten Theile, nach einer Einleitung, worin der Begriff und die Eintheilung des Schönen, die Eintheilung und der Begriff der sch. Künste, die allgemeinen Eigenschaften des Künstlers, u. d. festgesetzt werden, im 1ten Hauptstücke, vom Schönen überhaupt, oder von der Schönheit der Gedanken, von der Schönheit des Ausdruckes, und von den Mitteln der Lebhaftigkeit, zu welchen er das Neue, Unerwartete, Wunderbare, Figuren und Bilder aller Art rechnet: im 2ten Hauptstücke von den Hauptarten des Schönen, d. h. von dem Schönen im engern Sinne, vom Rührenden im engern Sinne, vom Großen und Erhabenen, und vom Lächerlichen; im 3ten Hauptst. von der Schönheit der Zusammensetzung; und im zweyten Theile seines Werkes, von der Natur des Geschmackes; von den Gründen der Verschiedenheit und von dem Werthe und den Beförderungsmitteln desselben. Das bereits bekannte ist, meines Bedünkens, in diesem Werke, mit Auswahl und Prüfung, vorgetragen. — Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt, und der schönen Schreibart insbesondre, von Eul. Schneider, Bonn 1790. 8. In der ersten Abtheilung wird, in vier Hauptstücken, und kurzen §§. von der Natur und dem gemeinschaftlichen Zwecke der schönen Künste und Wissenschaften; von der ästhetischen Seelenlehre; von der ästhetischen Kraft und deren Quellen; und von der Aufsuchung und Benutzung dieser Quellen gehandelt; die zweyte Abtheilung führt die Ueberschrift, Aesthetische Sprachlehre, und das Werk unterscheidet sich, als Lehrbuch, dadurch von andern, daß die allgemeinen Grundsätze des Styles darin der Redekunst und Dichtkunst zuvor gehen. — System der Aesthetik, erster Band, von K. Heinr. Heydenreich, Leipz. 1790. 8. H. H. hatte bereits in dem 3ten Bd. von H. Cäsars Denkwürdigkeiten aus der philosophischen Welt, Leipz. 1786. 8. S. 231. „Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste" geliefert, worin er den gemeinschaftlichen Grund aller Kunstwerke in Empfindung, welche in Darstellung übergeht, setzte. In der Aesthetik selbst werden, in der ersten Betrachtung, die Unterschiede in den Urtheilen der Alten und Neuern über die Kunstwerke, und die Ursachen dieser Unterschiede, aus der Verschiedenheit in bürgerlicher Verfassung, Religion, u. d. m. entwickelt; in der zweyten die Wirkungen gezeigt, welche die Kunstwerke dadurch hervorbringen, daß sie unsre Empfindung und Phantasie überhaupt in Thätigkeit setzen; die dritte handelt von Baumgartens Verdienst um die Philosophie des Schönen, und von den Mängeln seines ästhetischen Systems; in der vierten wer-

den diejenigen Gattungen von Schönheit angegeben, bey welchen uns gewisse Gesetze des Verstandes und der practischen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen bestimmen; und hieraus die Möglichkeit der Vernunftprincipien für den Geschmack gefolgert; und in dem dazu gehörigen Excurs die Begriffe verschiedener Schriftsteller von der Schönheit, besonders des H. Moritz, geprüft; in der fünften wird das Wesen der schönen Künste überhaupt, aus dem letzten, höchsten Zwecke jeder Kunstdarstellung bestimmt, jedes Werk der schönen Kunst als die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit erklärt; und hieraus nun Tonkunst, Tanzkunst, bildende Künste, Gartenkunst, Dichtkunst und Schauspielkunst abgeleitet; der dazu gehörige, 1te Excurs enthält Prüfungen der, von dem Wesen der Künste anderweitig aufgestellten Principien, der 2te nähere Bestimmungen des Wesens der Tonkunst, Tanzkunst, und Dichtkunst, und der 3te die Gründe, warum weder die eigentliche Rede- noch die Baukunst zu den schönen Künsten zu zählen sind, und diese sich eigentlich nicht in Künste und Wissenschaften abtheilen lassen; die sechste Betrachtung ist in so ferne eine Erläuterung der fünften, als in ihr die Frage, ob es noch eine Kunst geben könne, welche, wie die Musik durch Harmonie und Melodie der Töne, so durch eine ähnliche Zusammensetzung von Farben, auf das Herz zu wirken vermöge, untersucht, und aus dem vorher festgesetzten Wesen der Tonkunst, erwiesen wird, daß ein Farbenclavier nicht fähig sey, auf solche Art, wie die Töne, unsre Empfindung und Phantasie in Thätigkeit zu setzen; in der siebenten Betrachtung wird das Eigenthümliche der verschiedenen schönen Künste, aus der Verschiedenheit des Zustandes der Empfindsamkeit, welche die verschiedenen schönen Kunstwerke hervor bringt, und aus den verschiedenen Mitteln derselben zu der Erreichung ihres Zweckes, so wie die Gränzen der verschiedenen schönen Künste aus diesen ihren Mitteln, und diesem gemäß die verschiedenen Dichtungsarten bestimmt; der 1te, zu dieser Betrachtung gehörende Excurs enthält eine nähere Uebersicht der Deduction der verschiedenen Dichtungsarten, welche der Verfasser in zwey Gattungen überhaupt in so fern eintheilt, als ein Ideenganzes, oder ein dichterischer Stoff, von dem Dichter entweder mit dem Ausdruck eigener Leidenschaften, oder ohne denselben bearbeitet werden kann; der 2te Excurs handelt allgemein von dem Verhältnisse zwischen den verschiedenen Dichtungsarten und den verschiedenen Sylbenmaßen; der 3te von dem Unterschiede, zwischen Ode, Elegie und Lied; der 4te von der Fabel und dem Epigramm; in der achten Betrachtung (in dem Werke ist sie noch einmahl, die siebente überschrieben) wird der vorher festgesetzte Begriff vom Kunstwerke, vermittelst einer genauern Bestimmung dessen, was Empfindsamkeit ist, ausführlicher entwickelt; und in der neunten (der achten) die Möglichkeit allgemein geltender Vernunftprincipien für die Beschaffenheiten der Werke der schönen Künste daraus, daß, jede Darstellung eines bestimmten Zustandes der gerührten Empfindsamkeit sich auf eine Reihe bewußter Handlungen eines vernünftigen Wesens, wegen eines Zweckes, gründet, hergeleitet, und die, von der Vernunft, in Beziehung auf jene Werke, aufgeworfenen Fragen, so wie der Inhalt der folgenden Theile des Werkes angegeben. —. Critik der Urtheilskraft von Imm. Kant, Berlin 1790. 8. In der Einleitung wird, das Princip der formalen Zweckmäßigkeit der Natur, als ein transscendentales Princip der Urtheilskraft aufgestellt, und gezeigt, daß, mit dem Begriffe von jenem, das Gefühl von Lust verbunden, und daß die letztere blos in der Form des Gegenstandes für die Reflexion gegründet, und ein Urtheil über einen Gegenstand, dessen Form der Grund einer Lust (oder schön) ist, als allgemein gültig angesehen werden kann; daß demnach der Geschmack, oder das Vermögen, durch eine solche Lust zu urtheilen, obgleich dieses Urtheil auf keine Gültigkeit a priori Anspruch machen darf, denn

doch

doch in so fern der Critik unterworfen ist, als der Grund zu jener Lust in der allgemeinen Bedingung der reflectirenden Urtheile, nähmlich in der zweckmäßigen Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit dem Verhältniß der Erkenntnißvermögen unter sich, liegt; daß aber, weil auch eine Zweckmäßigkeit des Subjectes in Ansehung der Gegenstände, und nicht blos ihrer Form, sondern selbst ihrer Unform nach, Statt findet, das Geschmacksurtheil nicht blos auf das Schöne, sondern zugleich, als aus einem Geistesgefühl entsprungen, auf das Erhabene bezogen, und so jene Critik der ästhetischen Urtheilskraft in zwey Haupttheile zerfallen muß. Diesem gemäß, enthält das Werk, im ersten Abschnitt, eine Analytik des Schönen und des Erhabenen, nebst der Deduction der ästhetischen Urtheile; und im zweyten, eine Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft. Schön ist, was ohne alles Interesse, und, ohne Begriff, allgemein wohlgefällt, dessen Form, in so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm sich wahrnehmen läßt, und Zweckmäßigkeit hat, und was, als ein Gegenstand eines **nothwendigen** Wohlgefallens, erkannt wird. Das Erhabene kommt darin mit dem Schönen überein, daß es, wie dieses, für sich gefällt, und kein Sinnes- noch ein logisch bestimmendes, sondern ein Reflexionsurtheil voraussetzt. Aber es unterscheidet zugleich von demselben sich darin, daß es auch an einem formlosen Gegenstande, in so fern Unbegränztheit an demselben, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt, und doch Totalität derselben hinzugedacht wird, zu finden ist, da das Schöne nur die Form des Gegenstandes, die in der Begränzung besteht, betrift, und daß das Wohlgefallen daran, demnach, nicht so, wie bey dem letztern, ein bloßes Gefühl des Lebens, wobey das Gemüth in **ruhiger** Contemplation bleibt, bey sich führt, sondern aus dem Gefühl einer augenbliklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben entspringt. Der wichtigste und innre Unterschied zwischen beyden besteht, indessen, wohl darin, daß, wenn die Schönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsre Urtheilskraft gleichsam vorher bestimmt zu seyn scheint, besitzt, dasjenige, was in uns, ohne zu vernünfteln, blos in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach so gar zweckwidrig für unsre Urtheilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewaltthätig für die Einbildungskraft erscheinen kann. Und deswegen muß denn auch der Grund zum Erhabenen nicht, wie zu dem Schönen, ausser, sondern in uns, und in der Denkungsart aufgesucht werden, die in die Vorstellung Erhabenheit hineinbringt; und nur das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt, kann erhaben seyn. Es theilt sich in das Mathematisch- und Dynamisch-Erhabene. Die, mit dem Gefühl desselben verbundene Bewegung nähmlich kann, durch die Einbildungskraft, entweder auf das Erkenntniß- oder auf das Begehrungsvermögen gezogen werden. In der Deduction der ästhetischen Urtheile wird, zuerst, gezeigt, daß die Anmaßungen derselben, sich eigentlich nur in Beziehung auf **schöne** Gegenstände, und zwar in so fern rechtfertigen lassen, als das Schöne doch immer im Objecte, und in seiner Gestalt seinen Grund hat, und daß die allgemeinen Regeln für dieselben, welche, als gültig für Jedermann dargestellt werden, auf der Allgemeinheit des Wohlgefallens an schönen Gegenständen beruhen. Diesem gemäß wird der Geschmack, als eine Art von Sensus communis, oder, als das Vermögen erklärt, die Mittheilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebenen Vorstellungen (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurtheilen, und die schöne Kunst (eigentlich schöne Wissenschaften kann es nicht geben) in eine Vorstellungsart gesetzt, die für sich selbst zweckmäßig ist, und zugleich ohne Zweck dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geselligen Mittheilung befördert. Genie ist

ist das Talent, welches der Kunst die Regel giebt; weil aber bey jeder Kunst, etwas als Zweck, gedacht werden muß, und, um einen Zweck ins Werk zu richten, bestimmte Regeln erforderlich sind: so kann das Genie nur den Stoff zu Producten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung dieses Stoffes aber, und die Form erfordert ein durch die Schulen gebildetes Talent, erfordert Geschmack, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann, um zu wissen, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben u. s. w. Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung das Genie ausmacht, sind Einbildungskraft, Verstand und Geist, oder das Talent, das, bey einer gewissen Vorstellung, Unnennbare in dem Gemüthszustande auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen. Eine Eintheilung der Künste wird, nach der Analogie des Ausdruckes, dessen die Menschen sich bedienen, um sich, so vollkommen als möglich, einander mitzutheilen, vorgeschlagen, und diesemnach dreyerley Arten derselben, die redende, die bildende und die Kunst des schönen Spieles der Empfindungen, festgesetzt. Zu den bildenden Künsten werden auch Lustgärtnerey, und Schauspielkunst gerechnet: die Kunst des schönen Spieles der Empfindungen begreift Musik und Farbenkunst in sich. Der erste Rang unter ihnen wird der Dichtkunst, und der zweyte den bildenden Künsten in so fern angewiesen, als sie dem Gemüth eine größere Cultur verschaffen, und die Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse zusammen kommen müssen, mehr erweitern, wie die Musik, welche zwar das Gemüth mannichfaltiger und inniglicher, aber vorübergehender, wie jene bewegt, und mehr Genuß, wie Cultur, verschaft. Die Dialetik der ästhetischen Urtheilskraft räumt die, aus der Verschiedenheit des Geschmackes, gezogenen Folgerungen gegen die Ansprüche einer Allgemeingültigkeit der Geschmacksurtheile dadurch fort, daß sie diese auf einen Begriff gegründet zeigt (auf den Grund von der subjectiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urtheilskraft) aus welchem zwar in Ansehung des Objectes, nichts erkannt und bewiesen werden kann, der ihnen aber doch Gültigkeit für Jedermann (obgleich nur als einzelen, die Anschauung unmittelbar begleitenden Urtheilen) in so fern verschaft, als der Bestimmungsgrund derselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit sich ansehen läßt. Ein bestimmtes, objectives Princip des Geschmackes, nach welchem die Urtheile desselben geleitet, geprüft und bewiesen werden könnten, ist schlechterdings unmöglich; denn es wäre alsdenn kein **Geschmacksurtheil.** Und nur das subjective Princip, nähmlich die unbestimmte Idee des Uebersinnlichen in uns, kann als der einzige Schlüssel der Enträthselung dieses, uns selbst seinen Quellen nach, verborgenen Vermögens zwar angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden. Unsre obere Erkenntnißvermögen stimmen, indessen, mit diesem Uebersinnlichen zusammen, und ohne dasselbe würden zwischen ihrer Natur, verglichen mit den Ansprüchen des Geschmackes, Widersprüche erwachsen. Das Schöne gefällt nur als Symbol des Sittlich Guten; und aus diesem Grunde gefällt es mit einem Anspruch auf jedes andern Beystimmung. Bey dem Wohlgefallen, welches dadurch erweckt wird, ist das Gemüth sich zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewußt, und die Urtheilskraft sieht sich dabey nicht, wie sonst in empirischer Beurtheilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen. Die Analogie zwischen ihr, in so fern sie, in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens, sich selbst das Gesetz giebt, und der Vernunft, als Gesetzgeberinn des Begehrungsvermögens, ist schon daran sichtbar, daß wir schöne Gegenstände der Natur, oder der Kunst, oft mit Nahmen, die eine sittliche Beurtheilung zum Grunde zu legen scheinen, und, z. B.

Gebäude oder Bäume majestätisch, und prächtig, Gefilde lachend und fröhlich, Farben unschuldig, bescheiden, zärtlich nennen; und der Geschmack macht gleichsam den Uebergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse. Eigentlich lehren aber läßt das Schöne sich nicht, weil es keine Wissenschaft des Schönen geben kann; und das Urtheil des Geschmacks nicht durch Prinzipien bestimmbar ist. Der Meister muß jenes vormachen; und die allgemeinen Regeln, unter welche er zulezt sein Verfahren bringt, können ehe dienen, die Hauptmomente desselben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als sie vorzuschreiben. Freylich aber kann nur scharfe Critik es verhüten, daß Beyspiele nicht so fort für Urbilder, und für Muster gehalten werden, welche keiner noch höhern Norm und keiner eigenen Beurtheilung unterworfen wären. Die Kunst muß immer ein Ideal vor Augen haben, ob sie es gleich nie in ihrer Ausübung erreicht, und nur die Cultur der Gemüthskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse, welche man Humaniora nennt, (vermuthlich, weil Humanität einerseits das allgemeine Theilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein mittheilen zu können, bedeutet) ist die Propädeutik zu aller schönen Kunst. Nur ein Volk, nur ein Zeitalter, in welchem der rege Trieb zur gesetzlichen Gesellgkeit, mit den großen Schwierigkeiten rang, welche die schwere Aufgabe, Freyheit mit einem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht, als Furcht) zu vereinigen, umgeben, nur ein solches Zeitalter, nur ein solches Volk konnte, die Kunst der wechselseitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildetesten Theils mit dem rohern, konnte die Abstimmung der Erweiterung und Verfeinerung der erstern zur natürlichen Einfalt und Originalität der leztern, und auf diese Art dasjenige Mittel zwischen der rohern Cultur und der gnügsamen Natur zuerst erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maßstab auch für den Geschmack, als allgemeinen Menschensinn, ausmacht. — —

Noch handeln von der Aesthetik, ein Aufsaz in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur für das Jahr 1780. Augsb. 8. — und so genannte: Aesthetische Gespräche über die größesten Dichter, Kunstvorurtheile, Maschinenwerk, Reim und Sylbenmaß, sind, Bresl. 1786. 8 erschienen, worin nicht blos der Gebrauch der Mythologie, sondern auch der Reim und das Sylbenmaß verworfen werden. — —

Auch gehört noch, in Ansehung der Geschichte der Aesthetik, G. Andr. Wille's Oratio de Aesthetica Veter. Alt. 1756. 4. hieher.

Aesthetisch.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Eigenschaft einer Sache, wodurch sie ein Gegenstand des Gefühls, und also geschikt wird, in den Werken der schönen Künste gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: **ein ästhetischer Gedanke**, **ein ästhetisches Bild** u. d. gl. bezeichnen solche Gedanken und Bilder, die bequem sind, in einem Werk des Geschmacks Platz zu finden. Die Ausdrüke: **poetisch, mahlerisch, rednerisch** und dergleichen, bezeichnen so viel besondere Arten des Aesthetischen.

Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen *). Solche Empfindungen können aber nicht ohne die selbstthätige Mitwirksamkeit der Seele hervor gebracht werden **). Also werden sie durch den ästhetischen Stoff mehr veranlasset, als hervorgebracht. Der Künstler verliehrt seine Arbeit, wenn die, für welche sie gemacht sind, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt

*) S. Kraft; Empfindung.
**) S. Geschmak.

rührt zu werden. Also hat zwar der Künstler den Charakter und das Genie der Personen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieses aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beschaffenheit des Aesthetischen überhaupt sich genau müsse bekannt machen. Das Aesthetische in einem Gegenstand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel desselben schließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenstand von den Werken der Künste aus. Bringt die Kenntnis des Aesthetischen den Künstler nicht allemal zu seinem Zwek, so verwahrt sie ihn doch vor der Schuld die Erreichung desselben selbst zu hindern.

Die Gegenstände, die geschikt sind Empfindungen zu veranlassen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie stellen sich entweder dem Verstande dar, oder der Einbildungskraft, oder sie wirken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus so viel verschiedenen Gattungen besteht der Aesthetische Stoff. Die nähere Betrachtung jeder Gattung ist an einem andern Orte vorgenommen worden *).

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft sehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des ästhetischen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgesetz der schönen Künste ab: Man soll die Natur ins Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben so gegründeten Anspruch auf die Künste, als das Schöne. Furcht, Abscheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben so gewiß zum Endzwek der Künste, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es ist also nothwendig, daß der Begriff des Aesthetischen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

*) S. Kraft.

Noch ist dem Künstler das Nachdenken über den Werth des ästhetischen Stoffs zu empfehlen. Diesen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, sondern aus dem Guten, das durch selbige bewirkt wird. Man kann Ekel und Abscheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben diese Empfindungen können durch Gegenstände veranlasset werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchst wichtig ist. Es dienet zu nichts, einen Menschen durch ein plötzliches Geschrey, als ob ein großes Unglük entstanden sey, zu erschreken; aber ihm Schreken über eine begangene Mißethat zu erweken, ist etwas Wichtiges. Auf diesen Werth des ästhetischen Stoffs muß der Künstler, der auf wahren Ruhm Anspruch macht, seine Aufmerksamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philosophie und der Moral aufsuchen.

Blos in der körperlichen und sittlichen Natur einige angenehme Blumen zusammen zu tragen, das Gefällige, das Belustigende, das Ergetzende aus allen Quellen hervor zu bringen, ist eine sehr geringe Veranstaltung zur Herbeyschaffung des Aesthetischen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und schön gefärbten Muscheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewiesen werden.

Aezen. Aezkunst.

Die Kunst, vermittelst eines scharfen Wassers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen sie hernach auf Papier abgedrukt

gedrukt wird. Das Aezen ist eine Art ohne Grabstichel zu stechen, und ist zum Gebrauch der Kupferstecherkunst erfunden worden.

Die Hauptumstände des Aezens sind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, fast allezeit von feinem Kupfer. Diese überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe schwärzt, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf diesen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleystift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieser Zeichnung wird mit einer scharfen Radirnadel der Firnis bis auf das Kupfer weggerissen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Diese Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt *).

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht. und das Aezwasser auf die Tafel gegossen. Dieses frißt alle aufgerissene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis selbst anzugreifen, und dieses wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefressen hat, so wird das Aezwasser von der Tafel abgespühlt, der Firnis abgenommen, und damit ist die Tafel fertig.

Jede der beschriebenen Verrichtungen erfodert gewisse Handgriffe, die in besondern Artikeln umständlicher beschrieben werden **). Das Besondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen ist, wollen wir hier umständlicher beschreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens besteht darin, daß das Wasser jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfresse, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar schon das Radiren selbst das Vornehmste bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, stärker oder schwächer in das Kupfer eingräbt; allein das Aezen selbst muß diese Vorsichtigkeit unterstützen, indem das Schwache flächer, das Starke tiefer eingeäzt werden muß. Dieses erfodert große Vorsichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die sich dabey zeigen, kommen sowol von dem Aezwasser, als von andern Umständen her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Wassers vorher bestimmen; dasselbige Wasser ist schärfer oder schwächer, nach Beschaffenheit der Luft und besonders der Wärme derselben. Bisweilen ist eine halbe Minute der Zeit zu viel, und schon im Stande alles zu verderben.

Es ist überhaupt nothwendig, daß auf den schwachen Stellen das Wasser eine kürzere Zeit fresse, als auf den starken. Damit man dieses erhalte, so läßt man das Wasser erst nur so lange wirken, als etwa zu den schwachen Stellen nöthig ist; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieselben mit einer fetten Materie, welche die Wirkung des Wassers hemmet, zu: wenn dieses geschehen ist, so kann es auf die stärkern Stellen wieder aufs neue angegossen werden. Wenn man dieses sorgfältig beobachtet, so wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigsten Stellen nicht allzu lange der Wirkung des Wassers überlassen. Es frißt sowol in die Breite als in die Tiefe, so daß durch ein zu langes Fressen die stärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Wirkung thut. Es ist deßwegen nöthig, daß man, ehe dieses geschieht, die Wirkung des Wassers kenne,

*) Vom lateinischen radere.

**) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

kenne, und, wenn die Striche noch nicht stark genug sind, daß man sie durch den Grabstichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabstichel den geäzten Platten allemal sehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabstichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwasser, seine Striche sind schärfer, und geben beym Abdruk die Farbe schwärzer. Daher können durch Vermischung der beyden Gattungen vortheilhafte Wirkungen hervorgebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landschaft, und was sonst sehr zart seyn muß, wird auch besser, nachdem das Aezen geschehen ist, mit dem feinsten Grabstichel gemacht.

Das Aezwasser kann gemeines Scheidewasser seyn, dessen Schärfe durch gemeines Wasser etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firnisse angreift, so ist es etwas gefährlich. Das beste Wasser zum Aezen wird aus abgezogenem Weineßig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünspan gemacht. Der Eßig wird in einen wohl glasurten, oder besser in einen porcellainen Topf gegossen, darein auch die andern Materien, nachdem man sie klein gestoßen, die beyden ersten jede zu sechs Theilen, der Grünspan aber zu vieren, geschüttet werden. Diese Mischung wird bey gutem Feuer ein paarmal aufgekocht und wohl umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe ist hinreichend, um zu sehen, ob dieses Wasser zu stark oder zu schwach ist. Im ersten Fall gießt man mehr Eßig zu*).

Die Aezkunst ist neuer, als die Kunst, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen. Einige schreiben die Erfindung derselben dem **Albrecht Dürer** zu. Die Sache ist aber ungewiß. Einer der ersten, die sich darin hervor gethan haben, ist **Simon Crisius**, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabstichels sehr nahe. **Abraham Bosse** hat in einem besondern Werke die Handgriffe dieser Kunst beschrieben*). Eine umständliche Beschreibung derselben findet man auch in dem französischen Dictionaire encyclopedique.

Diese Erfindung ist beynahe noch wichtiger als die Kunst, mit dem Grabstichel zu stechen. In der Zeit, da eine Tafel durch die leztere Art fertig wird, kann man beynahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird also die Ausbreitung der Kunst sehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunst vollkommen lernt, so sind die Mahler selbst im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geist und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn sie von andern ängstlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Mahlern selbst geäzte Stüke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferstechern verfertigt sind. Hiezu kömmt noch dieser wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabstichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenstandes besser angemessen werden, als die Stiche des Grabstichels.

Gewisse Sachen, die der Grabstichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzustellen weiß, besonders Landschaften, Viehstüke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbestimmte Umrisse mit beständig

*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

*) La Manière de graver à l'eau forte et au burin par Abrah. Bosse, revûe et augmenté par Mr. Cochin le fils.

dig veränderten Krümmungen nöthig sind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabstichel. Wenn also ein Gemähl-de, das sich durch eine freye und feu-rige Zeichnung, durch einen sehr na-türlichen Charakter, durch eine mehr geistreiche, als verflossene, Haltung und Harmonie hervor thut, soll in Kupfer gebracht werden, so ist das Aezen dem Stechen allemal vorzuzie-hen. Aber die gestochenen Platten haben vor den geäzten diesen Vor-theil, daß sie mehr gute Abdrüke ge-ben. Denn von einer gut gestoche-nen Platte muß man sechs- bis acht-hundert haben, da die geäzten schon im vierten Hundert merklich abneh-men.

Ferner muß man auch wieder ge-stehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemählde, in Absicht auf die Hal-tung und Harmonie, niemals voll-kommen können dargestellt werden; denn zu geschweigen, daß gewisse ganz feine und leichte Dinge der Ge-fahr des Aezens nicht können über-lassen werden, so kann man auch den starken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen selten die nö-thige Stärke geben. Die Hülfe des Grabstichels ist dabey unvermeidlich. Die vollkommensten Kupferstiche sind also unstreitig diejenigen, worin bey-de Arten, je nachdem es die verschie-denen Theile des Gemähldes erfo-dern, verbunden werden.

Die Künstler, deren geäzte Plat-ten am höchsten geschäzt werden, sind unter den ältern, **Peter Testa**, **Sal. vator Rosa**, die **Carrache**, **Rem. brand**, **Matthäus Merian**, **Ste-phan della Bella**, **Callot**, **Hooghe**, **le Clerc**; unter den neuern, **Cochin** und die deutschen Künstler, **Schmidt**, der eben so fürtrefflich in der Radir-nadel, als im Grabstichel ist; **Meil**, dessen eigene Manier eben so ange-nehm ist, als seine Erfindungen geist-reich sind; **Geyser** in **Leipzig**, der eine sanfte und sehr gefällige Art zu radi-ren besitzt. Vorzüglich aber sind die geäzten kleinen Stüke von **Daniel Chodowiecky**, wegen der schönen Zeichnung und des höchst lebhaf-ten und richtigen Ausdruks, hoch-zuschätzen.

* *

Vielleicht giebt es einen deutlichern Begriff von Aezkunst, wenn wir solche für die Kunst, vermittelst **einer soge-nannten Radiernadel**, eine Zeichnung auf eine Kupfertafel einzugraben, erklä-ren. Denn so viel dabey immer von dem **Gebrauch**, oder der **Anwendung** des Aezwassers (welches, vorgeblich, tiefer und reiner, als bloßes Scheidewasser, ein-fressen soll) abhängen mag: so würde die-ses **für sich allein**, doch nichts auf ei-ner Kupferplatte hervor bringen. Auch könnte das Wort, Firniß (welches un-streitig nach dem französischen Vernis ge-braucht worden ist) für **Aezgrund**, als welches das eigentliche, allgemein ange-nommene, und geltende, **deutsche** Kunst-wort ist, leicht zu Mißverständnissen füh-ren; wenigstens bildet nur der so genann-te Mahler-Firniß eine solche Haut, wo-von H. S. spricht. — Was, in Anse-hung der bloßen Zubereitung der Platte noch zu erinnern ist, wird, bey dem Art. **Gründen** angezeigt werden. Hier be-merke ich nur noch, daß man das Schwe-dische und Ungarische Kupfer, so wie die, in England daraus zubereiteten Platten für die bessern hält, weil man ihnen in diesem Lande dadurch, daß man sie zwi-schen zwey Walzen durchzieht, eine durch-aus gleiche Stärke oder Dicke zu geben weiß, und daß dergleichen von Eisen nicht mehr gebräuchlich sind. — Von dem **Aufzeichnen** ist bey dem Art. Abzeichnen gehandelt worden; und das **Radieren** hat seinen eigenen Artikel. In Ansehung des letztern glaube ich, indessen, hier schon bemerken zu müssen, daß mit ihm die Ar-beit des eigentlichen Artisten, wodurch seine Kunst zu schöner Kunst wird, an-geht. Um seiner Platte die künstlerische

Vollkommenheit zu ertheilen, muß er, bald mit spielender Nadel, den Gegenständen angenehme Leichtigkeit zu ertheilen wissen, und zu diesem Zwecke nur die Oberfläche des Kupfers mit der Nadel berühren, bald bey Gegenständen, welche mehr Kraft und Nachdruk erfordern, in das Kupfer selbst eingreifen, und, mit beständiger Hinsicht auf die Wirkung des Aezwassers, arbeiten. Hierüber lassen sich schlechterdings ihm keine Regeln vorschreiben, oder Grundsätze bestimmen. Seine eigene Einsicht muß ihn lehren, ob er den Charakter seines Originals und die einzeln Theile desselben, mit breiten oder dünnen, mit weiten oder engen, mit tiefen oder flachen, mit krummen oder geraden Strichen, oder mit Punkten oder mit Linien, am vollkommensten darstellen kann. — Was das eigentliche Aezen, oder den Gebrauch des Scheide- oder Aezwassers anbetrift: so verhindert man das Einfressen desselben an denjenigen Stellen, auf welche es nicht mehr wirken soll, am besten dadurch, daß man, nachdem man das Wasser von der Platte abgegossen, und sie hat trocknen lassen, diese Stellen mit einem dazu bereiteten, minder flüßigen Copalfirniß, vermittelst eines Pinsels, bestreicht. Daß das Aezwasser nachher wieder über die ganze Platte, nicht, wie H. S. sagt, blos auf die stärkern Stellen gegossen wird, oder nur gegossen werden kann, versteht sich von selbst. Auch wird der Firniß, oder besser der Aezgrund, nicht blos weggenommen, wie es im Texte heißt, sondern weggeschmolzen. Wenn, nähmlich, der Aezkünstler glaubt, daß das Scheide- oder Aezwasser die verlangte Wirkung gethan, gießt er es ab, läßt die Platte trocknen, bestreicht sie mit ein wenig Baumöl, und legt sie wieder über Kohlen, durch die Wärme schmilzt alsdenn der Grund mit dem Oele dergestalt zusammen, daß er mit einem leinenen Lappen weggewischt werden kann. — Wenn H. S. ferner verschiedentlich sagt, daß ganz feine und leichte Stellen sich nur mit dem Grabstichel machen lassen: so scheint er diesen mit der so genannten **kalten Nadel** (s. den Art. **Radiren**) verwechselt zu haben. Diese, die letztere, ist es, mit welcher die sanften Uebergänge bis zum höchsten Lichte seit der Zeit gearbeitet werden, daß die sogenannte kupferstecherische Manier im Aezen, vorzüglich von den französischen Künstlern, vervollkommt worden ist. Der Grabstichel wird nur gebraucht, um den zu matten Stellen mehrere Tiefe und Kraft, und den zu rauh gefressenen mehrere Reinigkeit zu geben. Die Verbindung beyder, des Grabstichels mit der Nadel, bleibt indessen, besonders bey Landschaften, und auch bey historischen Gegenständen, immer nothwendig. — Eben so unrichtig, und unbestimmt, behauptet H. S. daß, in eben dem Zeitraume, worin eine einzige Platte zu stechen ist, wohl hundert geäzt werden können; und es würde nicht eben zu verwundern seyn, wenn dieser Ausspruch den Künstlern Aergerniß gegeben hätte. Die, zu dem Radiren und Aezen erforderliche Zeit hängt von der Art ab, wie der Aezkünstler, ob in fleißiger, so genannter kupferstecherischer, oder leichter, so genannter mahlerischer Manier, (s. den Art. **Radiren**) arbeitet; und hat er, mit dem eigentlichen Kupferstecher, (wie wir es hier annehmen müssen) ein und dasselbe Urbild auf die Platte zu bringen, und verwendet er gleiche Sorgfalt mit ihm auf seine Arbeit: so macht zwar die, in Vergleichung mit dem Grabstichel, leichtere Führung der Nadel, in Ansehung der, zu der Vollendung der Platte, erforderlichen Zeit, einen, allein wirklich sehr kleinen, Unterschied. Auch werden in diesem Falle, beyde Platten leicht zu verwechseln seyn. In der so genannten mahlerischen Manier kann unstreitig viel geschwinder, als mit dem Grabstichel gearbeitet werden; aber auch hier giebt es so viele Abstuffungen, daß schlechterdings sich nichts bestimmtes darüber behaupten läßt. — Was H. S. von der Verschiedenheit der Anzahl möglich guter Abdrüke von gestochenen und geäzten Platten sagt, ist bereits bey dem Art. Abdruck (S. 2. b) näher bestimmt worden. — —

Ausführlicher handeln von der Aezkunst, in **französischer** Sprache: Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes, et des vernis durs et mols, ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse, p. Abr. Bosse, Par. 1643. 8. mit K. Mit etwas verändertem Titel, und vielen Zusätzen über den so genannten weichen Aezgrund, (s. den Art. **Gründen**) über die eigentliche Kupferstecherey, und über die schwarze Kunst, durch den jüngern Cochin, Par. 1745. 8. mit K. und noch vermehrt mit Nachweisungen über die bunten Kupfer, und über die Kreide- und getuschte Manier (manière de crayon und gravure en lavis) ebend. 1758. 8. mit K. deutsch, nach der ersten Ausgabe, und also sehr unvollständig, und zugleich höchst elend übersetzt, aber mit einem „Anhange von der Herold-Mahl- und Reißkunst, und einem „kunstverständigen Discurs von der edlen Mahlerey," durch Abr. Böcklern, und mit einer Uebersetzung von H. Gautier's Kunst zu tuschen, verbunden, Nürnb. 1652. 1745. 1761. 8. Besser, und nach der zweyten Ausgabe, durch C. Th. Nitzsche, unter dem Titel, „die Kunst in Kupfer zu stechen . . . Dresd. 1765. 8. — In **englischer** Sprache: In der Ars pictoria, or an Academy, treating of Drawing . . . . Etching, by Alex Browne, Lond. 1669. 1675. f. S. 97 u. f. — in der Sculptura historico-technica, or the History and Art of Engraving . . . . Lond. 1747. 1770. 8. S. 47 u. f. der letzten Ausg. — Auch finden sich noch Anweisungen dazu in der Handmaid to the Arts, L. 1764. 8. 2 B. und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. — In **deutscher** Sprache: Andr. Helmrichs Kunstbüchlein, wie man auf Marmelstein, Kupfer . . . etzen und künstlich vergülden soll. Leipz. 1593. 8. — —

Die Erfindung des Aezens wird gewöhnlich Albrecht Dürern († 1528) zugeschrieben, und fällt also ein halbes Jahrhundert später, als die Erfindung des eigentlichen Kupferstechens. Indessen haben z. B. Joh. Frd. Christ (Anzeige und Ausl. der Monogr. Leipz. 1747. 8. S. 123.) Meermann (Orig. Typogr. C. IX. S. 256) u. a. m. bald Dürers Lehrer, Mich. Wolgemut, bald andere Künstler als die Erfinder dieser Kunst angegeben. So viel ist aber immer ausgemacht, daß sie deutschen Ursprunges ist; und daß die Italiäner vergeblich versuchen, den Franc. Parmigiano zum Urheber derselben zu machen. Dieser hat, wahrscheinlicher Weise, nicht ehe, als ums J. 1530 in dieser Manier gearbeitet, und Sandrart (Acad. . . . . Art. pict. P. II. Lib. III. c. 2. S. 207. Nor. 1683. f.) führt von dem deutschen Künstler geäzte Blätter, welche schon in dem J. 1515 verfertigt worden sind, und G. Wolf. Knorr (Allgemeine Künstlerhistorie . . . Nürnb. 1759. 4. bey Dürers Leben, No. 80) einen heiligen Hieronymus vom J. 1512 an. Die vollständigste Nachricht von seinen Arbeiten ist in dem „Verzeichniß aller Kupfer- und Eisenstiche Albr. Dürers, Frft. am M. 1778. 8." von H. S. Hüschen zu finden; auch ist eine verm. Ausgabe von dieser Schrift in H. Meusels Miscellaneen (Heft 25. S. 50) angekündigt worden. Wäre er aber auch nicht der Erfinder: so gehört er doch zu denen, welche das Aezen sehr vervollkommt haben. — Der Zeitpunkt, in welchem, oder der Künstler, welcher, zuerst, den Grabstichel bey geäzten Arbeiten gebraucht hat, läßt sich vielleicht nicht genau bestimmen; aber, in dem laufenden Jahrhundert verband ein englischer Künstler, George White, zuerst das Aezen mit der schwarzen Kunst. —

Nächst Albr. Dürer, haben die vorzüglichsten, eigentlich geäzten Blätter, geliefert, unter den **Deutschen** (welche hier, in so fern das Aezen deutschen Ursprunges ist, mit Rechte voran gehen) Joh. Wilh. Bauer († 1640) Matth. Merian († 1661) Wenz. Hollar († 1676. Descript. of the Works of . . . W. Holler, by G. Vertue, Lond. 1752. und 1759. 4.) Jon. Umbach (1680) Joh. Heinr. Roos († 1685) Joh. Jac. von

Sandrart († 1698) Frz. Ertinger (1702) Phil. Roos († 1705) Fel. Meyer († 1713) Joh. Chrstph Dietsch († 1720) P. v. Bemmel († 1723) Frz. Ferg († 1740) G. Phil. Rugendas († 1741) Joh. Frdr. Beich († 1748) Jac. Frey († 1752) Alex. Thiele († 1752) Phil. Andr. Kilian († 1759) Phil. Hier. Brinkmann († 1761) Joh. El. Riedinger († 1767) Frz. Edm. Weirotter († 1771) Chrstn. W. Fr. Dietrich († 1774. Ein Verz. s. Blätter findet sich in den Nachr. von Künstlern und Kunstsachen I. S. 128 u. f. S. auch H. Meusels Miscell. Heft 5 S. 45. und die neuen Nachr. von Künstlern und Kunstsachen, Th. 1. S. 11. u. f.) Georg Frdr. Schmid († 1775. Catal. rais. de l'oeuvre de feu G. F. S. en deux parties. Londr. (Leipsic) 1789. 8. S. auch die neuen Nachr. von Künstl. und Kunstf. Th. 1. S. 50 u. f.) Chrst. Lud. v. Hagedorn († 1780) Jos. Wagner (†) Sal. Geßner († 1788) Dan. Chodowiecki (ein Verz. s. Blätter findet sich in H. Meusels Miscell. Heft 5. S. 15. H. 9. S. 133. H. 22. S. 227. H. 30. S. 338) — Dunker — C. G. Geyser — J. F. v. Götz — Carl Guttenberg — Jac. Phil. und Ge. Hackert — Angel. Kaufmann — Ferd. Kobel — Phil. Jac. Loutherburg — Joh. Wilh. Meil — Ad. Frd. Oeser — Chr. Bernh. Rode (ein Verz. s. Blätter findet sich im 5ten St. S. 78 von H. Meusels Museum für Künstl. und Kunstliebh.) — Joh. Ulr. Schellenberg — J. H. Tischbein (ein Verz. s. Blätter findet sich im 4ten B. S. 275 der N. Bibl. der sch. W. und Kste.) — C. Weisbrodt — J. G. Wille — Ad. Zingg, u. a. m. — Unter den **Niederländern**: Sim. Frisius (1640) Pet. Soutmann (1640) Corn. Schut (1640) J. Suyderhof (1640) J. G. v. Vliet (1640) Ant. v. Dyck († 1641) Joh. Fyt (1644) Joh. Both († 1651) P. Potter († 1654) Pet. v. Sompel (1650) Hier. Wittoweck (1650) Jac. Neefs (1650) Frz. Seyders († 1657) Ant. Waterloo (1660) Luc. v. Uden († 1662) Corn. Bega († 1664) Theod. v. Thulden (1662) Joh. Vischer (1669. Cat. de l'oeuvre de J. V. par R. Hecquet, Par. 1752. 12.) Corn. Vischer (1669. Cat. des estampes de C. V. par R. Hecquet, Par. 1751. 12. und verbessert, als dritter Theil des Diction. des graveurs anc. et mod. p. Fr. Basan, Par. 1767. 12. 3 B.) Adr. v. d. Velde († 1672) Pet. v. Laar († 1673) Paul Rembrand v. Ryn († 1674. Cat. raisonné de toutes les pieces qui forment l'oeuvre de R. par M. M. Gersaint, Helle et Glomy, P. 1751. 12. Supplem. p. P. Yvet, Amst. 1756. 12. und Catal. de la ... seule complete Collect. des estampes de R. par Am. de Burgy, Haye 1759. 8. der mit Gewißheit angegebenen Blätter sind 342.) Alb. v. Everdingen († 1675) C. du Jardin († 1678) Jac. Jordaens († 1678) R. Stoop (1678) Joh. v. d. Velde (1679) R. Zeemann (1680) Melch. Küssel († 1683) Nic. Berghem († 1683. Beredeneerde Cat. van alle de Prenten van Nic. Berghem ... door Hend. Winter, Amst. 1767. 8.) Adr. von Ostade († 1685) Abr. Genoels († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) R. Rogmann († 1685) Joh. Bischop (Episcopius † 1686) Th. Wyck († 1686) Jac. Ruysdaal († 1687) Dav. Teniers († 1690) Herm. Swanefeld († 1690) Abr. v. d. Cabel († 1695) Ant. Fr. Boudewyns (bekannt unter dem Nahmen Boudouin († 1700) Corn. du Sart († 1704) Rom. de Hooghe († 1708) Gerh. Lairesse († 1711) Joh. Luyken († 1712) Joh. Glauber († 1726) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Joh. Punt (1768) C. Ploos v. Amstel, u. a. m. — — Unter den **Franzosen**: Die Aezkünstler dieser Nation haben um die nette und fleißige Ausführung der radirten Blätter, oder um die sogenannte kupferstecherische Manier, und in Ansehung der Verbesserung der Luftperspectiv und der Abstufung der verschiedenen Gründe, überhaupt ein großes Verdienst; die vorzüglichsten unter ihnen sind: Et. du Perac († 1601) Jacq. Callot († 1635. Er führte den so genannten harten Aezgrund ein, der aber nachher aus dem Gebrauch gekommen ist) Jean Morin († 1650) Frc. Perrier († 1650) Lor. de la Hire († 1656) Jean Boulanger

ger (1660) Mich. Dorigny († 1665) Et. Bourdon († 1671) Et. Baudet († 1671) Frc. Chauveau († 1675) Abr. Bosse († 1678) Gab. Perelle (1680) Frc. Tortebat († 1690) Js. Silvestre († 1691) Claudia Stella († 1697) Jean B. Monoyer († 1699) Elisabeth Cheron († 1711) Et. le Clerc († 1714. Cat. de l'oeuvre de Seb. le Clerc, p. Mr. Jombert, Par. 1774. 12. 2 B.) Ant. Watteau († 1721) Ant. Coypel († 1722) Bern. Piccart († 1733) Ch. Nic. Cochin († 1754) Jean B. Oudry († 1755) Jean Ph. Le Bas († 1760) Pierre Chedel († 1762) Jean Moyreau († 1762) Phil. Cl. Gr. v. Caylus († 1765) Nic. Ch. Silvestre († 1767) Ch. Hutin († 1776) Jean B. le Prince († 1782) Ch. Nic. Cochin († 1790. Cat. de l'oeuvre d'estamp. de Ch. N. C. fils, p. Mr. Jombert, Par. 1770. 8.) Lor. Cars (†) P. Phil. Choffard (†) Jos. Flippart (†) Phil. Parizeau St. Aubin — Demarteau — J. de Longueil — Ant. Marcenay de Ghuy — Rich. de St. Non (Ein Verz. s. Blätter findet sich in H. Meusels Museum, St. 6. S. 56 u. f.) — Frc. Vivares — — unter den **Italienern:** Augustino Veneziano († 1514) Frc. Mazzuoli, Parmegiano gen. († 1540) Marc. v. Ravenna (1540) Jac. Robusti, Tintoret gen. († 1594) Aug. Caracci († 1602) Annib. Caracci († 1609) Feder. Baroccio († 1612) Bart. Schidone († 1616) Cam. Procaccini († 1626) Frz. Villamena († 1626) Jac. Palma († 1628) Raph. Sciaminose (1650) Guido Reni († 1642) Giov. Lanfranco († 1647) Piet. Testa († 1648) Gius. Ribera (1648) Giov. Fr. Barbiere († 1666) Stef. della Bella (Cat. de l'oeuvre d'Et. della B. p. Jombert, Par. 1772. 8.) Giov. Fr. Barbieri, Guercino gen. († 1666) Piet. Sant. Bartoli († 1670) Giov. Ben. Castiglione († 1670) Salv. Rosa († 1673) Gasp. Dughet, Poußin gen. († 1675) Luc. Giordano († 1705) Carlo Maratti († 1713) Frc. und Piet. Aquila (1720) Marco Rizzi († 1729) Giovb. Tiepolo († 1770) Andr. Scacciati († 1771) Franc. Bartolozzi — Bern. Bellotto, Canaletti gen. — Franc. Cunego — Giovb. Piranesi — Giovb. Volpato. — — Unter den **Engländern:** Franc. Barlow († 1702) Dan. Marot (1712) Jon. Richardson (1720) Art. Pond († 1758) Will. Hogarth († 1764. Ein Verz. s. Blätter findet sich in den Biogr. Anecdotes of W. H. Lond. 1781. 8. deutsch, Leipz. 1783. 8.) Th. Worlidge († 1766) Rich. Earlom — Will. Woollet. — — Nachrichten von mehr oder weniger Blättern dieser Künstler finden sich, zum Theil, in den Catal. du Cabinet de Mr. Marolles, Par. 1666 — 1672. 2 Part. 12. — Cabinet des Singularités d'Arch. de Peint. Sculpt. et Gravure, p. Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. — Descript. du Cab. de Mr. Lorangère, p. Mr. Gersaint, Par. 1744. 12. — Cat. du Chev. de la Roque, von ebend. Par. 1745. 12. — Cat. raisonné du cabinet de Mr. de Fonspertuis, von ebend. Par. 1747. 8. — Cat. du cabinet de Mr. Mariette, par Mr. (Franc.) Basan, Par. 1758. 8. — Cat. raisonné des estampes de Mr. de Julienne, par P. Remy, Par. 1767. 12. — Notices générales des Graveurs divisés par nations . . . . suivies d'un Catal. raisonné d'une collection choisie d'estampes, p. M. Huber, Leipf. 1787. 8. — Joh. Casp. Fueßlin Raisonnirendes Verz. der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke . . . Zür. 1771. 8. — Dict. des Artistes, dont nous avons des estampes . . . Leipf. 1778 — 1789. 8. 4 B. A — Diz. von dem ohnlängst verst. H. v. Heinecken. — Auch gehören noch hieher: verschiedene französische Journale, als der Merc. de France, der Avant-Coureur, die Affiches, Annonces etc. de Paris, die Bibliographie Parisienne, u. d. m. vorzüglich aber das Journal des Gravures de Paris — Die Bibliothek der sch. Wissensch. und fr. Künste, Leipz. 1759 — 1765. 8. 13 B. — Neue Bibl. der sch. W. und fr. K. ebend. 1766 u. f. 8. bis jetzt 41 Bd. — Nachrichten von Künstlern und

Kunstl. Leipz. 1768 — 1769. 8. 2 B. und Neue Nachr. von Künstlern und Kunstf. ebend. 1786. 8. — Idée gen. d'une collection compl. d'estampes . . . Leipf. 1771. 8. — Chrstph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunstgeschichte . . . Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 Th. — Miscellaneen artistischen Inhaltes von Joh. G. Meusel, Erf. 1779 — 1787. 8. 30 Hefte. — Museum für Künstler und Kunstliebhaber, von ebend. Mannheim 1787. 8. bis jetzt 12 St. —

Besondere Nachrichten von den Künstlern in den, mit der eigentlichen Aezkunst näher verbundenen Arten der Kupferstecherey, als in der sogenannten Kreide-, oder getuschten und der punktirten Manier, u. d. m. sind bey dem Art. **Kupferstecherkunst** zu suchen. — —

Lebensbeschreibungen von den angeführten und mehrern Aezkünstlern, und Beyträge zu der Geschichte der Aezkunst, liefern noch besonders, in **italienischer** Sprache: Comminciamento e progresso dell' arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione, da Fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. mit Zus. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1761. 4. — Notizie istor. degli intagliatori . . . di Giov. Gori Gandinelli. Ven. 1767. f. Sienna 1771. 8. 3 B. vergl. mit der N. Bibl. der sch. W. Band 17. S. 232 u. f. — Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in pittura, scultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. Nap. 1730. 4. Unter dem Titel: Supplemento alla serie dei Trecento elogi degli uomini illustri . . . Fir. 1776. 4. 2 B. (sehr verwirrt eingerichtet) — Und in verschiedenen, der bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Lebensbeschreibungen von Mahlern sind dergleichen noch von Aezkünstlern enthalten. — In **französischer** Sprache: Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la gravure . . p. le Major H (umbert) Berl. 1752. 8. — Dictionaire des graveurs anc. et mod. . . . avec une notice des principales estampes qu'ils ont gravés . . p. Franç. Basan, Par. 1767. 8. 3 Th. — Die Anecdotes des beaux arts, contenant tout ce que la Peint. la Sculpt. la Gravure, l'Archit. la Litter. la Musique etc. la vie des Artistes offrent le plus piquant . . . Par. 1776 — 1780. 8. 3 B. sind eine ächte französische Compilation. — — In **englischer** Sprache: Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper . . . by Iohn Evelyn . . . Lond. 1662. 12. 1755. 1759. 8. — Catal. of Engravers, who have been born, or resided in England, by Hor. Walpole from the MSS, of George Vertue, Lond. 1762. 4. 1782. 8. (Geht nur bis gegen die Mitte dieses Jahrhundertes) — A Chronologic. Series of Engravers from the invention of the art to the Beginning of this Century, Cambr. 1770. 8. (sehr mager) — A biographical Dictionary, cont. an histor. account of all the Engravers, from the earliest period of the arts of Engraving to the present time, and a short list of their most esteemed works, . . . by Ioh. Strutt, Lond. 1785. 4. 2 Bd. — — In **deutscher** Sprache: Ioh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i. Deutschlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuosen in der Sculptur, Kupferstecher und Aezkunst aufgeführter Ruhm und Ehrenpreis, Dresd. 1684. 4. — G. Wolfg. Knorr Allg. Künstlerhistorie, oder berühmter Künstler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. mit K. — Allg. Künstlerlexicon . . . . (von J. R. Fueßli) Zür. 1763 — 1767. 4. 4 Th. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Ans. Elswert Kleines Künstler-Lexicon, Gießen 1785. 8. — Teutsches Künstlerlexicon . . . von J. G. Meusel, Lemgo 1788 — 1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von allen gegenwärtig in Dresden lebenden zeichnenden Künstlern . . . . von Heinr. Keller, Leipz. 1788. 8. — Wegen mehrerer Werke, worin Nachrichten von Aezkünstlern zu finden sind, s. die

die Art. Kupferstecher und Kupferstecherkunst. —

Von den Eigenheiten des Aezens, seinen Vorzügen und Nachtheilen, in Vergleichung mit den übrigen Arten der Kupferstecherey, wird in dem Essay on prints, Lond. 1767. 8. deutsch, Leipz. 1768. 8. (Ch. 2. S. 48. der 2ten englischen Ausgabe) gehandelt. — —

Alcäus.

Ein griechischer Dichter aus der Insel Lesbos, der um die Zeit der 43 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyrische Gedichte geschrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entrissen worden. Er muß einer der vortrefflichsten Dichter gewesen seyn. Horaz sagt von ihm:

> Et te sonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — — —
> Mirantur umbrae dicere *).

Er hat dem Geschmack seiner Zeit und seines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Musas Veneremque et illi
> Semper haerentem puerum canebat **).

Allein dies war nicht des Dichters einziges Verdienst. Die Neigung, von Wein und Liebe zu singen, war bey ihm mit höhern Gesinnungen verbunden. Seine Muse mußte ihm gegen die Tyranney des Perianders ihre Dienste leisten, und auch gute Sitten befördern helfen. Diese Nachricht giebt Quintilian von ihm; In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur. Multum etiam moribus confert — — in lusus et amores descendit, *maioribus tamen aptior* ***).

*) L. II. od. 13.
**) L. I. od. 32.
***) Inst. Lib. X. c. 1.

Es scheint, daß seine Art zu denken der ernsthaften Muse angemessener gewesen, als der schwelgerischen und verbuhlten, und daß er dieser nur in lustiger Gesellschaft und beym Trunke gedienet. Denn Athenäus sagt ausdrüklich, er habe seine Lieder in der Trunkenheit geschrieben *).

Die **Alcäische Versart** hat von diesem Dichter den Namen bekommen. Sie besteht aus vier Zeilen. Die beyden ersten sind in der ersten Hälfte jambisch, in der andern dactylisch; die dritte Zeile ist ein vierfüßiger jambischer Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieser Versart ist die Ode des Horaz geschrieben, die also anfängt:

> Aequam memento rebus in arduis **).

Es sind noch verschiedene andre Dichter dieses Namens gewesen, von welchen Bayle in seinem Wörterbuch die Nachrichten gesammelt hat.

* *

Die, von dem Alcäus übrig gebliebenen, wenigen Fragmente hat Mich. Neander, in seiner Gnomol. sive Aristolog. Pindaric. Basil. 1556. 8. zuerst — vollständiger aber Fulvius Ursinus, in der Sammlung der gr. Dichterinnen und Lyriker, Antw. 1568. 8. heraus gegeben. Auch finden sie sich in dem Corpore Poet. graec. Gen. 1614. f. u. a. a. O. mehr. — Französisch übersetzt sind sie, mit Fragmenten von mehreren griechischen Dichtern, unter dem Titel: Les sentences illustres des Poetes . . . . gr. et lat. Par. 1580. 12 erschienen. — Als Erläuterungen dazu hat Chrst. Dav. Jani zwey Programme, De Alc. ejusque Fragm. Hal. 1781. 4. geschrieben — und einige litter. Notizen finden sich in Fabric. Bibl. lat. Lib. II. c. XV. §. 9. —

*) Deipnos. L. X.
**) L. II. od. 3.

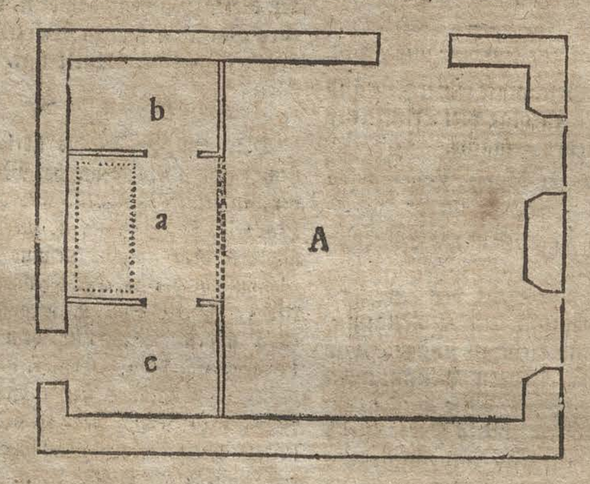
Alcove.

(Baukunst.)

Ein Wort, das aus dem Arabischen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen besondern abgeschlagenen Raum eines Zimmers, darin ein Bette stehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anstalten dadurch vom Zimmer abgesondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, ist folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenstern gegen über von Tafelwerk ein Verschlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeschweiften Linie, gemacht, so daß der abgeschlagene Raum sieben bis neun Fuß tief wird. Dieser Verschlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekömmt da eine Fensterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verschläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey ist es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieser Verschläge einen kleinen Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Gesims, so wie es an den andern Wänden des Zimmers ist, auch an den Verschlag gezogen.

Hiebeystehende Figur wird dieses deutlich machen. A ist das Zimmer, a der den Fenstern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verschläge neben demselben.



Wenn der Eingang zu dem Alcove sehr weit ist, so pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuschließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven sind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich ist, frische Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Gesundheit so nothwendige Sache ist.

(*) Von Anlegung der Alcoven handelt, unter mehrern, Jean Frc. Blondel, in dem 2ten B. S. 117. f. Werkes, De la distribution des Maisons de plaisance . . . . Par. 1738. 4. — und eben derselbe, ausführlicher, in dem 4ten B. S. 237 u. f. seines Cours d'Architecture . . . . Par. 1772. 8.

Alexandrinischer Vers.

Ein sechsfüßiger jambischer Vers, der insgemein nach der sechsten Sylbe einen männlichen Abschnit, und nach deutschem Gebrauch wechselsweise zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu sehen ist:

Nicht den, der viel besitzt, den soll man selig nennen;
Der das, was Gott ihm schenkt, recht mit Vernunft erkennen,
Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
Die er ihm selber macht, noch ärger als den Tod.

Opiz.

Dieser Vers ist eine Erfindung neuerer Zeiten. Denn obgleich der sechsfüßige jambische Vers den griechischen Trauerspieldichtern sehr gewöhnlich ist, so ist er doch von diesem ganz unterschieden; weil er sich nicht so, wie er, durch den Abschnit in zwey gleiche Theile schneidet. Fast alle heutigen Abendländer haben diesen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten; deßwegen wird er auch der **heroische Vers** genennt. Seinen Ursprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, **Alexander** der Große, genennt, das im zwölften Jahrhundert in französischer Sprache von vier Verfassern, deren einer Alexander von Paris hieß, geschrieben worden ist. Dieses soll das erste Gedicht in zwölfsylbigen Versen gewesen seyn; da die ältern Romanzen achtsylbige hatten *).

Es ist von verschiedenen Kunstrichtern angemerkt worden, daß dieser Vers, so wie wir ihn beschrieben haben, etwas langweilig und unbequem sey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede schließt. Opiz und die besten Dichter nach ihm, haben diesem Mangel dadurch etwas abzuhelfen gesucht, daß sie den Schluß des Sinnes an verschiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus gesetzt haben. Eben aus diesem Grunde haben einige den Abschnit gesetzt. Gewiß ist es, daß viel Kunst dazu gehört, diesen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er scheinet sich zu Lehrgedichten, wo beständig wichtige und neue Begriffe den Geist rühren, noch besser zu schiken, als zur Epopee; wo es unmöglich ist, den Geist oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beschäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt seyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verses sie etwas erhöhte.

Am schlechtesten wird dieser Vers, wenn der Abschnit sich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verse getheilet, und man kann nicht mehr wissen, ob man kurze sechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr **Dusch** hat eine Veränderung in demselben angebracht, indem er ihm weibliche Abschnite gegeben:

Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
Das Laub sich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
So endigt Vatersorge die Tage des Gesangs
Und Fleis besetzt die Stunden des süßen Müßiggangs!

Wissensch. VII. Buch.

Eine Veränderung in dem Abschnitte des Alexandriners, um diesen mannichfaltiger
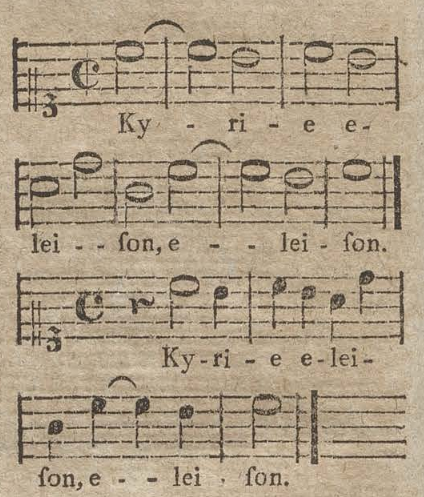
*) S. Versuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abschn.

fälliger zu machen, schlug Joh. El. Schlegel (Schreiben über die Komedie, in s. Werk. B. 3 S. 89) vor. — Auch gehört hieher, was H. Ramler (in s. Batteur I. S. 182 d. n. A.) von den jambischen Versarten überhaupt — Joh. Ad. Schlegel (in s. Abhandlungen bey dem Batteur, II. S. 477. d. n. A. von dem Alexandriner — H. Klopstock (in dem ersten Fragm. über Sprache und Dichtkunst, Hamburg 1779. 8. S. 11 u. f.) von der Eigenheit der jambischen Versart — H. Bürger (in dem deutschen Merkur, Octobr. 1776. S. 45) zu Gunsten desselben (vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 22. S. 58.) sagt. —

Alla Breve.

(Musik.)

Diese einem Tonstük vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekömmt also der ganze Gesang nicht nur einen schnellen Gang, sondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten bestehen, einer schweren und einer leichten — ◡ | — ◡ |, welches den Gesang einfacher und ernsthafter macht, als wenn er eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyspiel wird die Sache klar machen, da derselbe Gesang im ersten Beyspiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen 𝄵 oder durch 2, oder auch also: 2 angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, dessen Zeichen 𝄴 ist, gesetzt worden.



In dem ersten Gesang werden alle Sylben, welche auf die ersten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich schwer oder mit gleich starken Accenten ausgesprochen, also sind sechs solche schwere Accente in dem Gesange; da in dem andern nur viere sind, ky, e, son, son, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob sie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen *); woraus leicht abzunehmen ist, daß der Allabrevetakt dem Gesang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonstüken das Zeichen des Allabreve 𝄵 vorgesetzt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr sonst gewöhnlichen Dauer müsse gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine solche Note 𝅘𝅥𝅮 anstatt dieser 𝅘𝅥𝅯 setzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deßwegen am besten durch 2 angedeutet.

*) S. Zeiten.

Allegorie.

(Redende und zeichnende Künste.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in so fern es an der Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andre Dinge vermittelst der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkannt werden. Das bekannte Sprüchwort: **Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm**, stellt uns einen Gegenstand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen sollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargestellt werden: so hat man eine **Vergleichung** oder ein **Gleichniß**; wird aber das Gegenbild ganz weggelassen, so hat man die Allegorie.

Diese Verwechslung des Bildes mit seinem Gegenbild wird auf mancherley Weise veranlasset. Sie geschieht aus **Noth**, wenn es nicht möglich ist, die bezeichnete Sache selbst darzustellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künste allgemeine Begriffe darstellen sollen, die kein Gegenstand des Gesichts sind: aus **Vorsichtigkeit**, wenn man sich nicht getraut, die Sache selbst vorzulegen, und sie lieber will errathen lassen; wie in dem Falle, da **Horaz** den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abrathen will, und aus Vorsichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu scheitern vorstellt *): aus ästhetischen Absichten, der Vorstellung vermittelst des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruk, oder überhaupt mehr ästhetische Kraft zu geben. Wenn **Haller** sagt:

> **Nach deinen Raupenstand und einen Tropfen Zeit,**
> Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

so drükt er durch diese allegorischen Bilder das, was er von der eigentlichen Bestimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat sagen wollen, sehr viel kürzer, nachdrüklicher und sinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geschehen können.

Wir wollen zuerst die Allegorie **in den redenden Künsten** betrachten.

Hier sind dreyerley Dinge zu untersuchen. Die Beschaffenheit und Wirkung der Allegorie überhaupt; ihre verschiedenen Gattungen; jeder Gattung besondere Beschaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus sie geschöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man sagen will, bestimmt und mit Vortheil kann erkannt werden. Bestimmt und mit Gewißheit; weil sonst die Allegorie ein Räthsel: mit Vortheil; weil sie sonst unnütz wäre. Daher entstehen die zwey wesentlichen Eigenschaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde; damit dieses durch jenes sich dem Verstande sogleich darstelle; und die ästhetische Kraft des Bildes, durch deren besondere Beschaffenheit die Art der Allegorie bestimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die ästhetische Kraft der Allegorie anzumerken wäre, ist bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen *).

Außer diesen wesentlichen Eigenschaften der allegorischen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: sie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zusatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menschlichen Körper die kleine

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

*) S. Bild.

ne Welt *) genennt. Die Allegorie ist richtig; wer sie aber so brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die wesentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieser kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenschaften mit Pferden, die vor einen Wagen gespannt sind, die Vernunft aber mit dem Kutscher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Teichsel des Wagens, noch dessen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es ist demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß diese Nebensachen, denen im Gegenbild nichts entspricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruk angezeiget werden.

Ein eben so ungeschikter Fehler ist es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und sich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope sagt ganz fürtrefflich: **Trinke mit vollen Zügen aus der Pierischen Quelle, oder lasse sie ungekostet. Hier berauschen mäßige Züge, und nur ein starkes Trinken macht wieder nüchtern** **). Wie lächerlich wäre es, wenn man die Allegorie so endigen wollte: **Hier berauschen mäßige Züge, aber ein starkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntniß!**

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenständen zugleich zusammen gesetzt seyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anschauenden Erkenntniß vollkommen dargestellt werden; aber die Vermischung zwey solcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian *) sich ausdrükt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieses ist von der Beschaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Wirkung der Allegorie ist überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß sie abgezogene Vorstellungen dem anschauenden Erkenntniß sinnlich darstellt. Nur hat sie diesen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglassung des Gegenbildes entsteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerksamkeit erst blos auf die genaue Vorstellung des Bildes gerichtet ist, das Gegenbild aber hernach desto genauer und schneller in seiner vollen Klarheit da steht. Wollte man diese schöne Allegorie.

— Mir ward der Becher voll Wermuth,
Kaum am Rande mit Honig bestrichen, zu trinken gegeben **);

in ein Gleichniß verwandeln, so würde sie viel von ihrer Lebhaftigkeit verliehren. Sie ist also die kräftigste Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichnisse, die der Allegorie am nächsten kommen, die lebhaftesten sind ***).

Von dem Gebrauch der Allegorie ist überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müsse. Sie ist, als eine Würze, sparsam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geschmak für das Einfache ganz benehmen; zu geschweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geist verwirrt, und, anstatt einer großen Klar-

*) Microcosmus.

**) Drink deep or taste not the pierian spring!
There shallow draughts intoxicate the brain
And drinking largely sober us again.
Essay on Criticism. v. 218.

*) Inst. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Gesang.

***) S. Gleichniß.

Klarheit, zulezt ein verworrenes Gemenge sinnlicher Gegenstände zurük läßt. In diesen Fehler ist der sonst so fürtreffliche Young in seinen Nachtgedanken nur gar zu oft gefallen.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen können wir die besondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verschiedenheit des Endzweks oder der Wirkung derselben entstehen.

Allem Ansehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menschen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenschaften entdekt hatte. Damals war die Absicht der Allegorie blos, den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien sind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächste Gebrauch derselben wird in der Absicht gemacht, daß die ganze Vorstellung der Sache, ohne eine besondere ästhetische Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß sie auf eine von der gemeinen Art sich unterscheidende Weise gesagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichsam ein Compliment gemacht wird. Diese Absicht hat **Virgil** in einigen seiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte seine Dankbarkeit gegen den Augustus, und alles, was er sonst durch diese Allegorien sagt, eben so nachdrüklich, und noch stärker, geradezu sagen können: aber so fein und mit so gutem Witz nicht, als es durch die Allegorie geschehen ist. Dergleichen Wendung nehmen geistreiche Personen allemal, wenn sie jemand loben oder tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Absicht hinzukömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie so lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung gesichert ist; welches man auf eine ähnliche Weise auch durch die äsopische Fabel erhält. Von dieser Art ist die bekannte Rede, wodurch der Consul **Menenius Agrippa**, das römische Volk in einem Aufruhr besänftiget hat *).

In diesen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, sich auf die Nebenumstände erstrekende Aehnlichkeit an. Jeden besondern Umstand darin bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderspiel verwandeln. Es ist zur Absicht hinlänglich, wenn die Sache, die man sagen will, nach dem Hauptsatz anschauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Absicht, der Vorstellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit sie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was **Haller** sehr kurz auf eine philosophische Art mit diesen Worten ausdrükt: **Mit dem Genuß wächst die Begierde**, hat **Horaz** in diese Allegorie eingekleidet:

> Crescit indulgens sibi dirus hydrops
> Nec sitim pellit, nisi causa morbi
> Fugerit venis et aquosus albo
> Corpore languor **).

Jener Ausdruk ist für den Philosophen, dieser für jedermann. Was jener dem Verstande sagt, mahlt dieser der Einbildungskraft deutlich ab. Alle-

*) T. Liv. Hist. II. 32.
**) Od. L. II. 2.

Allegorien von dieser Art sind höchst nöthig, so oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich sollen eingeprägt werden. Dieses hat die allegorischen Sprüchwörter veranlasset, die alle in diese Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptsache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu desto gewisserer Fassung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen sehr kurzen aber meisterhaften Zügen gezeichnet sey, wie in diesem Beyspiele:

> Saepius ventis agitatur ingens
> Pinus, et celsae graviore casu
> Decidunt turres; feriuntque summos
> Fulmina montes *).

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtnisse einzuprägen. Diese haben das sinnliche Kleid um so mehr nöthig, da sie als gemeine und ohne die geringste Anstrengung faßliche Vorstellungen, wie sich Winkelmann sehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Wasser, nur augenblikliche Spuhren hinterlassen; da hingegen das, was uns einige Bestrebung des Geistes gekostet hat, sicherer im Gedächtnisse bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache stärker und nachdrüklicher zu sagen, zugleich aber ihr auch ein grösseres Licht zu geben. Von dieser Art ist die oben angeführte Hallerische Allegorie vom Raupenstand, und diese von Young: **Meine Freuden, o Philander! sind mit dir verschwunden; dein letzter Athem löste die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle ihre Herrlichkeit** **). Je genauer man das Bild untersucht, je mehr Leben und Kraft bekömmt es, und je mehr Begriffe, die sich auf das Gegenbild beziehen. Diese Art der Allegorie hat die höchste Kraft; denn sie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deshalb zu den höchsten poetischen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine beynahe beweisende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man sich nicht sowol durch einen deutlichen Beweis, als ein schnelles Ueberschauen vieler einzelnen Umstände versichern muß, die also keines wirklichen Beweises fähig sind, können durch solche Allegorien die Art des Beweises bekommen, dessen sie fähig sind. Für diese Gattung der Allegorie ist überhaupt die Anmerkung nicht zu versäumen, die über die besondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden ist *). Denn schon dieses allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine sehr entfernte, und dennoch sehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig ist die Allegorie, die hauptsächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieser Art ist folgendes:

> Contrahes vento nimium secundo
> Turgida vela **).

Auch diese von Bodmer:

> — Der Tod war in allen Gestalten vorhanden,
> Hieng in der Luft, und wühlt' in der Erd, und stürmte vom Meer her,
> Wo man hin sah, da droht' allgegenwärtig sein Antlitz ***).

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnißvolle

*) Od. L. II. 10.

**) Nachtgedanken 1. Nacht.
Mine dy'd with thee Philander! thy last sigh
Dissolv'd the charm; the disenchanted Earth
Lost all her Lustre.

*) S. Aehnlichkeit.

**) Hor. Od. L. II. 10.

***) Noachide VIII. Gesang.

nißvolle oder Prophetische nennen möchte, weil viele Weissagungen in selbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwischen der leichtern Allegorie und dem Räthsel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und stellt einen Theil desselben in heilige Dunkelheit. Diese Gattung schikt sich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Wesen Antheil nehmen. Hauptsächlich kann sie in dem hohen Trauerspiel sehr gute Wirkung thun.

Dieses möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Personen verwandelt, davon hernach besonders wird gesprochen werden) die verschiedenen Gattungen der Allegorie seyn.

Die Quellen, woraus sie geschöpft wird, sind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wissenschaften und Künste: das Mittel aber sie aus diesen Quellen zu schöpfen ist der Witz. Wie der menschliche Körper ein Bild der Seele ist, so ist überhaupt die sichtbare Natur ein Bild der Geisterwelt; von allem was in dieser vorhanden ist, findet sich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenste Allegorie, die außer der Sinnlichkeit verschiedene ästhetische Kräfte vereiniget, biethet sich einem scharfsinnigen Beobachter der Natur an, der nicht blos bey dem äußerlichen stehen bleibt, sondern in das unsichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieses Studium ist also dem Dichter bestens zu empfehlen. Die neuern Geschichtschreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplatz derselben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt gewesen. Aber nur philosophische Dichter können auf diesem Feld erndten, und ihnen wird es nicht schwer in diesem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter *) ist durch dieses Mittel in einer so sehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unsere Odendichter haben wahrhaftig diese Quelle noch nicht recht genutzet.

Die Sitten und Gebräuche sind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptsächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Absicht hat, kann geschöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz sind die meisten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben insonderheit noch sehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbiethet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewohnheit gehabt, indem sie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn sie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn sie nichts feindliches vorhatten. Diese Lage des Spießes biethet sich von selbst, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Gesinnungen dar. So hat Aeschylus eine schöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu setzen, hergenommen **).

Die Wissenschaften und vorzüglich die Künste, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich sind. Sie sind dazu um so viel geschikter, je bekannter sie sind, und je leichter sie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künstler und die Werke der Kunst in der Absicht, das, was darin bedeutend seyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienste leisten können. Unter unsern Dichtern sind

Hage-

*) Herr Meyer von Knonau.
**) S. Aeschylus.

Hagedorn und Bodmer am meisten beflissen gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen. Anspielungen, Bilder, Gleichnisse und Allegorien von Künsten und Wissenschaften genommen, finden sich sehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wissenschaften, Künste, einen sehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, sondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müssen wir noch die allegorischen Personen, die so oft in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet sich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch diese Namen bezeichnet werden, handelnde Personen macht. So werden Tugenden und Eigenschaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Personen verwandelt: dieses geschieht auf mancherley Weise. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begrif durch ein oder ein paar Worte eine Bestimmung gegeben wird, die nur handelnden Wesen zukömmt; wie wenn der Prophet sagt: **vor ihm her geht die Pest**; oder unmittelbar, wenn ein solcher abgezogener Begrif einen völlig ausgebildeten Körper bekömmt, auf den der Dichter unser Aug mit Verweilen richtet, wie in diesem Beyspiel:

> Te semper anteit saeva necessitas
> Clavos trabeales et cuneos manu
> Gestans ahena, nec severus
> Vncus abest, liquidumque plumbum *).

Endlich werden solchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeschrieben, sie werden mit andern handelnden Personen in der Epopee, bisweilen auch in Drama eingeführt. So haben die **Eris** oder die Zwietracht, die **Fama** oder das Gerücht, **Amor** oder die Liebe und so viel andre allegorische Wesen bey alten und neuern Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Wesen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter so vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entschuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieser Bilder noch unter die zweydeutigen Kunstgriffe der Dichtkunst zu gehören scheinet. Von dem Gebrauch dieser Bilder in der Mahlerey, wo sie nothwendig werden, wird im nächsten Artikel gesprochen. Es ist wahrscheinlich, daß sie anfänglich aus den zeichnenden Künsten in die Dichtkunst herüber gekommen seyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchst wahrscheinlich ist es, daß die meisten Götter der alten heidnischen Welt, so wie viele ihrer mythologischen Bilder, ursprünglich solche allegorische Personen gewesen sind. Beym **Homer** finden wir keinen wesentlichen Unterschied zwischen blos allegorischen Schattenbildern, dergleichen die **Iris**, die **Fama**, die **Aurora**, die **Stunden**, der **Traum** unstreitig sind, und den Göttern, die nach den Begriffen seiner Zeit, eine zuverläßigere Wirklichkeit zu haben scheinen. Es scheinet sogar, daß **Homer** zuweilen den **Jupiter** und die **Juno** schlechthin nur als allegorische Personen ansehe.

Ueber alle diese Wesen merken wir zuvorderst an, daß sie in so fern von der Allegorie verschieden sind, als sie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, sondern die abgebildete Sache selbst, in einer körperlichen Gestalt sind. Sie sind nicht Zeichen einer Sache, sondern die

*) Hor. Od. L. I. 35.

die Sache selbst. Indessen können sie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen sie eingehüllt werden, die Beschaffenheit hat, daß das Wesen der eingebildeten Sache mit ästhetischer Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichste Beyspiel dieser Art giebt uns Miltons allegorisches Bild von der Sünde. Der Dichter stellt eine zwar nicht wirkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Gestalt vor, deren Anschauen uns eben den Abscheu, eben den Ekel, und solche Vorstellungen erweckt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch diesen erdichteten Gegenstand abgebildet wird, langsamer und bey weitem nicht so lebhaft, würden erweckt werden. Von dieser Art ist das Bild der Zwietracht, das Homer so kurz und so meisterhaft gemahlt hat*), und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

Es giebt aber auch gemeinere allegorische Bilder, die weniger von dieser allegorischen Kraft haben. Aurora mit ihren Rosenfingern, die beym Homer so oft vorkömmt; die schnellfliegende Iris; selbst Amor, die Veneres und Cupidines des Tibulls, thun in der Dichtkunst weit geringere Dienste, als in den zeichnenden Künsten; sie sind oft nicht viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas besser klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andere solche Wesen haben eigentlich gar keine bestimmte Gestalt, sondern setzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß sie lebende Wesen sind, die einen gewissen nicht genau zu bestimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal bestimmten Begriffen entsprechen. Von dieser Art sind die zu Personen gemachten Flüsse, Städte, Länder, die Genii einzelner Menschen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Sylphen und dergleichen Hirngespinste.

Alle diese Wesen werden entweder blos deßwegen angeführt, daß sie, so wie die Allegorien, abgezogene Begriffe sinnlich machen sollen, oder man bedient sich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maschinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulösen.

Ueber die Zuläßigkeit des ersten Gebrauchs scheint kein Zweifel mehr übrig zu seyn, nachdem fast alle alten und neuen Dichter sich derselben bedient haben. In dieser Absicht fallen dergleichen Bilder in die Classe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geschöpft, sondern durch die Phantasie des Dichters hervorgebracht worden. Was also bereits von den Gattungen der Allegorien, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beschaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf sie angewendet werden. Braucht es aber schon große Scharfsinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunst aufzusuchen, so erfodern diese noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen schöpferischen Geist, durch welchen Milton die Sünde, und Homer die Zwietracht, sichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft ist, können, wenn sie nur recht angewendet werden, die Vorstellungen blos durch das Leben, das sie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an seinem Orte angemerkt worden *). Auch können sie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeisterung geben. Aber nur der feine Geschmak erreicht diese Vortheile. Umsonst

*) Il. IV. vs. 440.

*) S. Belebung.

sonst führen Dichter von gemeinem Geschmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, sie bleiben dessen ungeachtet abgeschmakt.

Ueber den Gebrauch allegorischer Wesen, als Personen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, sind die Kunstrichter nicht einig. Er ist hauptsächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigstens findet man nur selten Beyspiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch ist gleichsam nur im Vorbeygehen. Nur Aeschylus hat die Furien, als Hauptpersonen im Trauerspiel aufgeführt, und Aristophanes den Mars. Da aber diese Wesen in der Religion des Volks wirkliche Wesen waren, so konnte dieses desto weniger bedenklich seyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Wesen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache spricht *). Es kann wol seyn, daß der barbarische Geschmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrschte, den Gebrauch dieser Wesen eingeführt hat; da in den abgeschmakten dramatischen Schauspielen selbiger Zeit eine Menge allegorischer Personen handelnd eingeführt worden. Milton hat in seinem verlohrnen Paradiese sich derselben als ein schöpferischer Geist bedient. Nach ihm hat Voltaire in seiner Henriade, ungeachtet er den englischen Dichter einer zu großen Kühnheit beschuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegorischen Person, gemacht.

Zu diesem Gebrauche der allegorischen Wesen müssen wir auch die Anrufungen an die Musen rechnen, über deren Zuläßigkeit man uneinig ist.

Diejenigen Kunstrichter, die den Gebrauch der zu Personen gemachten allegorischen Wesen erlauben, aber gar sehr einschränken **), scheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, sie gänzlich zu verbieten, da sie schon in der gemeinen Rede vorkommen. Man sagt überall: der Tod hat ihn übereilt, und hundert solcher Ausdrüke, die daher entstehen, daß wir auch den abgezogensten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen solcher Metaphern gar nichts Anstößiges haben. Aber die Täuschung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenstände vorstellt, erhält sich nur in der schnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird sie aufgehoben: alsdenn finden wir das ungereimte in der Sache. Daher ist es ein kluger Rath, daß man sich nicht zu lange bey solchen allegorischen Wesen verweilen solle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyspielen:

> Als er mit stillem Gemüth die große Verheißung durchdenket
>
> — — — — — — —
>
> Siehe! da lauschte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
> Sah ihn in stiller Betrachtung die Wege des Höchsten erforschen:
> Einer von seinen sanftesten Pfeilen, in Balsam getunket,
> Trifft ihn ins Herz **).

Und:

> Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Flut nicht zu steigen,
> Nicht sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reißen,
> Wo der Tod sie mit unersättlicher Mordlust erwartet.
> Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menschen;
> Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm besser;
> Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geschöpfe.
> Als er sie alle gewürgt, so sprach er: wie ist es so wenig ***).

Der-

*) Prisco illo dicendi et *horrido* modo. Liv. L. II. c. 32.

*) S. Breitingers crit. Dichtkunst 1 Th. 6 Abschn.

**) Noachide VIII. Gesang.

***) Noachide IX. Ges.

Dergleichen kurze Handlungen, sag' ich, lassen uns nicht Zeit, aus der Täuschung, daß bloße Begriffe handelnde Wesen seyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuschreibt, kömmt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden, und giebt unserer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber sich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwikeln, und so gar mancherley Nebenumstände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieses macht die ganze Sache anstößig. Daher läßt sich begreifen, wie so viel Personen von Geschmak es unleidlich finden, daß Voltaire die Zweytracht große Reisen thun, und mit der Politik in Unterhandlung treten läßt. Durch solche Weitläuftigkeit läßt man dem Leser Zeit sich zu besinnen und aus der hier so nothwendigen Täuschung zu kommen. Es begegnet alsdenn jedermann, was seichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme ist, schon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk, **Der Tod fraß Menschen und Vieh**, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen sinnlich fassen soll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemeinste Metapher anstößig. Aber auch der wärmsten Einbildungskraft geschieht dieses, wenn man ihr die allegorischen Personen zu lange im Gesichte läßt, und sie, durch das Umständliche in der Vorstellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man sucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmischung solcher Wesen wunderbar zu machen. Die Alten, sagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber itzt wäre es unanständig, das höchste Wesen in politische Händel zu verwikeln; also fiele ohne jene allegorische Wesen das Wunderbare, das der Epopee so wesentlich ist, weg. Allein wenn dieses seine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, so würde dadurch eine schlechterdings anstößige Sache zwar entschuldiget, aber nicht bewiesen, daß sie schön sey. Das Große und Wunderbare der Ilias kömmt wahrlich nicht blos von der eingemischten Handlung der Götter her: und in Oßians Epopeen sind weder Götter noch allegorische Wesen.

Ganz erdichtete Wesen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegorische Wesen genennt: sie sind es nur in den zeichnenden Künsten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden sich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt*).

* *

Zu der richtigen Beurtheilung des vorhergehenden Artikels überhaupt, empfehle ich die Recension desselben, in der Allg. deutschen Bibl. B. 22. S. 21. — Von der, Allegorien hervor bringenden Kraft der Seele, als von einer, zu den Bestandtheilen des Genies, gehörenden Eigenschaft, wird, in dem Essay on Original Genius Lond. 1767. 8. S. 172 u. f. — Von der in der Beschaffenheit des menschlichen Geistes, gegründeten Nothwendigkeit, immer zu allegorisiren, in H. Herders Auff. Ueber Bild, Dichtung und Fabel, in den zerstreuten Blättern, 3te Samml. S. 87 u. f. — Von dem Unterschiede in der Darstellung allegorischer Personen zwischen Dichtkunst und Mahlerey, in Lessings Laocoon, S. 113. u. f. der 1ten Aufl. (vergl. mit dem ersten der kritischen Wälder, 11 und 12. S. 126 u. f.) — Von dem Wesen, und dem Ursprunge der Allegorie aus der menschlichen Seele, und in wie fern Allegorie also überhaupt zu den lyrischen Dichtarten zu zählen sey, in H. Heyden-

*) S. Mythologie.

Heydenreichs System der Aesthetik, B. 1. S. 274. u. f. — Von der allegorischen Dichterey überhaupt in einem Essay von Hughes, vor den Works of Edm. Spenser, Lond. 1715. 12. — Von den Schwierigkeiten bey ganz allegorischen Gedichten, in dem 2ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmackes, S. 158. der 2ten Aufl. — Von der Allegorie, oder den Allegorischen Personen in der Epopee, in dem Spectator, B. IV. No. 315, in Home's Elements of Criticism, Ch. XXII. B. 2. S. 385. Ausg. von 1769. (vergl. mit dem 12ten Absch. aus H. Riedels Theorie der sch. Künste, vorzüglich S. 195 u. f. der ersten Aufl.) in den Neuen kritischen Briefen, S. 254 der 2ten Aufl. Zür. 1763. 8. und in A. Schlegels Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poesie, bey s. Batteux, B. 2. S. 299 der letzten Aufl. — Von den allegorischen Personen im Drama, in den reflex. crit. sur la poesie et sur la peinture, B. 1. Absch. 25. S. 205. der dresdner Ausg. — Von der Allegorie in Rücksicht auf Aesopische Fabel, in Lessings Abhandl. von dem Wesen der Fabel, vergl. mit der Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 7. S. 40. — Von der Darstellung aller Art von Allegorie in der Rede, in Campbells Philosophy of Rhetoric, Bd. 2. S. 148. — Von der Allegorie, als blosser Sprachfigur, in Home's Elem. of Critic. B. 2. S. 175 und in wie fern sie sich in ein Gleichniß und Metapher verwandeln lasse, oder nicht, woher für sie die Bilder zu nehmen, und welchen Gemüthszustand sie voraus setzt, in der Recension des vorhergehenden Art. in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 15. S. 40. u. f. gehandelt. — —

Zu den, von der Allegorie historisch handelnden, und allegorische Dichtungen erläuternden Schriften, gehören: das vierte Buch aus Warburtons Divine legislation, welches einzeln, französisch übersetzt von Leonard de Malpenes, unter dem Titel: Essay sur les Hieroglyphes des Egyptiens . . . Par. 1754. 12. 2 B. mit einigen Zusätzen gedruckt worden ist. — Der erste Band von Court de Gebelin Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne, Par. 1774. 4. welcher von dem allegorischen und symbolischen Geiste der Alten überhaupt handelt. — Des H. Heyne Prolusio de causis fabular. seu mythor. physicis, Gött. 1764. f. und in dem 1ten B. s. Opusc. academ. S. 184. u. f. Ebendesselben Comment. de orig. et causis fabular. homeric. in den Novis Comment. societ. Gött. B. 8. deutsch in dem 23ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. womit ich zugleich die, zur Verständlichkeit der allegorischen Dichtungen in den alten Dichtern, sehr brauchbare Bibliotheca Apollodori, welche Ebend. mit Noten, Gött. 1782 — 1783. 8. 4 Thl. herausgegeben hat, verbinde. — Polymetis, or Enquiry concerning the agreements between the Roman poets and the remains of the anc. Artists, in ten books by Jos. Spense, Lond. 1747. 1755. 1774. f. mit K. In einen Auszug gebracht von Tindal, Lond. 1765. 8. Deutsch, mit mancherley Veränderungen, von Jos. Burkhard und H. Hoffstäter, unter dem Titel: Von der Uebereinstimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künstler, Wien 1774 — 1776. 8. 2 B. — Die zehnte und eilfte Vorlesung aus Rob. Lowth De sacra Poesi Hebraeor. (Th. 1. S. 205. der Göttingschen Ausg.) verglichen mit H. Herder's Werk, vom Geist der Ebräischen Poesie, B. 2. S. 9. 13 u. a. St. m. — Der zehnte Abschnitt aus den Observations on the Fairy Queen of Spenser, by Th. Warton, im 2ten B. S. 87. der Ausg. von 1762. 8. welcher, allgemein, den, bey der Wiederauflebung der Wissenschaften allgemeinen Hang zu allegorischen Dichtereyen erläutert. — —

Der Ursprung dieses Hanges ist, meines Bedünkens, in dem Geiste der Religion dieser Zeit, in der Lesung derjenigen Schriftsteller, auf welche dieser Geist vorzüglich führte, und welche schon selbst mit ihm erfüllt waren, des Boethius, Prudentius u. d. m. und in dem Zustande

der Geistesbildung überhaupt zu suchen. Wenigstens waren in der Dichtkunst der frühern Völker, besonders in den blühenden Zeitpunkten derselben, die Muster dazu, oder vorsetzliche, ganz allegorische Werke, nicht anzutreffen. Wenn auch viele der einzeln Dichtungen des Homers, ursprünglich, eigentliche Allegorien waren: so hören sie denn doch unter seiner Behandlung auf, Allegorien zu seyn, und werden zu wirklichen Thatsachen; nur Scholiasten, und Grammatiker haben ihm den Vorsatz, allegorisiren zu wollen, andichten können. Späterhin erscheint zwar noch, in dem Prometheus des Aeschylus, die Stärke und Macht (κράτος και βια) als handelnd; so wie, in dem Aristophanes, mehr als eine allegorische Person; und unter den spätern, römischen Dichtern hat auch Claudian, in dem Gedichte, De Nuptiis Honoriae et Mariae (op. B. 1. S. 133. Ed. Gesn.) so gar eine absichtliche Allegorie geliefert; aber nur aus einer, zugleich die ganze Moral umfassenden Religion, hat, meines Bedünkens, jene, wenn ich mich so ausdrücken darf, dichterische Lehrsucht, welche in den Allegorien jener Zeiten und in jeder Allegorie, mehr oder weniger, herrscht, zu entwickeln vermocht; nur durch sie konnte die Rücksicht auf wirkliche Begebenheiten, und wirkliche Empfindungen geschwächt, und der Dichter vielleicht verleitet werden, eben so sehr seinen Scharfsinn und seine Erfindungsgabe, als die Sache selbst, seinen Lesern, oder Zuhörern zeigen zu wollen. Auch lassen Sünde, Tod, und dergleichen Begriffe, sich nicht so leicht, wie die Gottheiten des Alterthums, in handelnde Wesen, verwandeln. Es bedurfte also zu der Bewirkung dieser Erscheinung, nicht erst, wie Warton will, der Araber, und des, diesen vorgeblich eigenen Hanges zu Aesopischen Fabeln, oder des Morgenländischen Geistes überhaupt, anders, als in so fern dieser, mehr oder weniger, schon in jener Religion selbst herrscht. Noch weniger kann das Ritterwesen an und für sich, wie eben dieser Schriftstelle zu glauben scheint, den Hang zum Allegorisiren begünstigt haben. Wenn der Ritter gleich öfterer, gleichsam vermummt, erschien; so wollte er doch nie etwas anders darstellen, als was er wirklich war. Aber wohl zeigt schon in den Schriften der Kirchenväter, besonders im Hermas, sich der Geist des Allegorisirens. Und es ist bekannt, daß, aus religiösem Stoffe, und zu religiösen Feyerlichkeiten, die ersten, eigentlichen Schauspiele der Europäischen Völker, im zwölften Jahrhunderte, zusammen gesetzt wurden, und daß in ihnen (in den so genannten Mysterien) immer allegorische Personen, wie, z. B. Sünde, Tod, Hofnung, Glaube, Liebe u. d. m. auftreten. Aus diesen entwickelten sich die Moralitäten, die eigentlich durchaus allegorisch sind. Wie hätte also auch nicht, aus eben dieser Quelle, die epische Allegorie entspringen sollen? Freylich ist aber dieses nur in dem Maße erfolgt, worin die Ueberbleibsel der griechischen und römischen Poesie nicht zu Mustern genommen wurden. Und daher wird es, meines Bedünkens, begreiflich, warum die Italiener, im Ganzen, nicht so viel, durchaus allegorische Gedichte, als die andern abendländischen Völker, in diesem Zeitpunkte, erhalten haben. Zwar ist der Geist der Allegorie sichtbar genug in dem Werke des Dante. Die ganze Anlage desselben athmet, mehr oder weniger, diesen Geist. Religion, Gnade, Liebe leiten wenigstens die Begebenheiten ein. Und Petrarch schrieb, bekannter Maßen, die trionfe d'amore, della castita, della morte, della fama, del tempo et della divinità (bey den verschiedenen Ausgaben seiner rime befindlich: deutsch, Cöthen 1643. 8.) die unstreitig nicht zu dem bessern Theil seiner Gedichte gehören. Auch zeigt sich die allgemeine Herrschaft jenes Geistes in noch viel spätern Zeiten zur Gnüge daran, daß das befreyte Jerusalem sich allegorisiren lassen mußte. Allein die nähere Bekanntschaft mit den Classikern, zu welcher die Italiener unstreitig früher als die übrigen Völker gelangten, war dem Allegorisiren zu wenig günstig, als daß es hätte durchaus herr-

schend werden, oder lange sich erhalten können. Wenigstens sind mir nicht viel allegorische Gedichte von Italienern bekannt. In den Werken des Metastasio (B. 7. S. 361 der Turiner Ausgabe) findet sich noch eine dergleichen, la strada della gloria, sogno. —

Ganz anders gieng die Sache bey den **Franzosen**. Sie hatten nicht allein, sehr frühe, poetische und prosaische Uebersetzungen und Nachahmungen von der Schrift des Boethius (s. die Mem. de l'Acad. des Inscript. B. 7. S. 293. B. 18. S. 741. der Quartausg. und Maittaire's Annal. typogr. B. 1. S. 171) wie die Consolations des Moines von Eccard ums J. 1120, die Consolations de la Theologie von Gerson; sondern ganz eigne, gänzlich allegorische Gedichte. Huon de Meri schrieb, ums J. 1228 eines dergleichen, unter dem Titel, Tournoyement d'Antechrist, worin alle Tugenden und alle Laster (die letztern unter der Fahne des, auf der Erde erschienenen, Antichrists) handelnd, und kämpfend mit einander, aufgeführt werden; und, der ums J. 1300 verfaßte Roman de Richard de l'Isle, ist, beynahe von derselben Art. Schamhaftigkeit, und Sinnenlust (Puterie) halten einen Zweykampf darin, bey welchem die erstere, von der leztern, in die Seine gestürzt wird. Vorzüglich aber zeigt sich dieser Hang zum Allegorisiren in dem berühmten Roman de la Rose, angefangen von Wilh. von Lorris, der ums J. 1260 starb, und dessen Antheil daran in ungefähr vier tausend Versen besteht, und vollendet ums J. 1310 von Jean de Meun, dessen Fortsetzung mehr, als acht tausend Verse enthält. Die Gefahren und Schwierigkeiten, welche ein Liebhaber zu überstehen hat, ehe er zum Besitze seines Gegenstandes gelangt, werden, unter den Bildern von ungeheuern Seen, steilen hohen Mauern, Thürmen von Diamant, bezauberten Schlössern, u. d. m. deren Bewohner bald günstige, bald ungünstige, Gottheiten, als Liebe, Mitleid, Frömmigkeit u. d. so wie Verläumdung, Eifersucht u. a. m. sind, dargestellt; und auf welche der Held, bey dem Aufsuchen einer Rose stößt, die er endlich, in einem köstlichen Garten findet. Aber alles dieses träumet der Dichter; an einem schönen Frühlingsmorgen, in seinem zwanzigsten Jahre, schläft er ein; und in dem Augenblik, worin er die Rose findet, wacht er auf; der erste Theil zeigt viel dichterisches Genie; die allegorischen Wesen sind, größtentheils, sehr glücklich characterisirt, und sehr umständlich ausgemahlt; noch waren sie nie so vollkommen dargestellt worden; und die Fortsetzung desselben ist reich an Satire, besonders über die Geistlichkeit und das weibliche Geschlecht. Ueber das Aufsehen, welches er, von der letztern Seite betrachtet, machte, ist, bey dem Art. **Satire**, einige Nachricht zu finden; hier begnüge ich mich mit der allgemeinen Bemerkung, daß, eben so wie er von dem Geiste des Allegorisirens zeugt, er diesen unfehlbar nährte. Man legte ihm wider einen andern, geheimern, Sinn unter. Die gesuchte Rose sollte bald die Gnade, bald die Weisheit, bald die Jungfrau Maria, bald die ewige Seligkeit, bald so gar der Stein der Weisen, seyn. Aber, meines Bedünkens vorzüglich merkwürdig, in Ansehung der Geschichte des Geschmackes überhaupt, ist es, daß Petrarch dieses Gedicht für ein kaltes, kunstloses, ungereimtes Prodyct erklärte, und als einen Beweis, wie weit die Franzosen hinter den Italienern zurücke wären, anführte (S. s. Carmina. Lib. I. Ep. 30.). Die erste Ausg. desselben, ohne Ort und Jahrszahl, ist, Paris, fol. mit dem Titel, Le Roman de la Rose, ou tout l'art d'amour est enclose, gedruckt; Cl. Marot hate den Einfall, es, in Rücksicht auf Sprache verändert, Par. 1527. f. herauszugeben; und in dieser Verstümmelung ist es öfterer, als Par. 1529. 8. 1536. f. 1538. 8. erschienen; auch ließ Jean Molinet es, in Prosa aufgelößt, Lyon 1503 und 1521. f. drucken; die beste, unverfälschte, von Lenglet du Fresnoy besorgte, Ausgabe, ist die von Amsterdam 1734. 8. 3 B. und als eine besondre Er-

läuterungsschrift dazu ist das Supplement au précédent glossaire du Roman de la Rose, avec des notes crit. et histor. une dissertat. sur les auteurs de ce Roman, et des variantes, Dijon 1737. 12. zu betrachten. — Eben der Geist, worin dieses Gedicht abgefaßt worden, herrscht auch in einem gegen dasselbe, zur Vertheidigung des weiblichen Geschlechts, von Martin Franc, gegen die Mitte des 15ten Jahrhundertes, geschriebenen, Champion des Dames .... Par. 1530. f. Es besteht aus drey Büchern, und die darin handelnden Personen sind, Malebouche, Franc-vouloir, Esperance, Foy, Charité, l'amour, Bouche d'or, Brief Conseil, l'Estourdi, Verité, Vilain penser u. d. m. Malebouche belagert darin das Schloß der Liebe, und stirbt vor Wuth, weil Francvouloir (denn der Gang des Gedichtes ist ganz prozeßartig) von der Wahrheit zuletzt gekrönt wird. An und für sich selbst ist es ohne dichterischen Geist. Auch ist von eben diesem Reimer noch eine ähnliche Arbeit, L'estrif de Fortune et de vertu, vorhanden. Freylich aber verlor der Geist des Allegorisirens sich allmählig; und, wenn gleich ein fleißigeres Studium der Classiker dieses nicht bewirkt haben sollte: so mußte es, meines Bedünkens, doch die natürliche Folge des, immer mehr die Oberhand gewinnenden Geschmackes an kleinen Galanterien seyn. Unstreitig wurde dieser Geschmack, durch die, zu Toulouse, im J. 1323 gestiftete Jeux floraux sehr befördert. Er war der Poesie der Provenzalen immer eigen gewesen; und diese hatte, durch den Ruhm der italienischen Dichter, welche sich nach ihr gebildet haben sollten, noch mehr Ansehn gewonnen. In der letztern Hälfte des vierzehnten Jahrhundertes entstanden eine Menge neuer Dichtarten, als der Chant royal, Ballade, Lai, Virelai, Triolet, Rondeau, und alle diese, wie Pasquier sie nennt, Mignardises, welche, dem Massieu (Hist. de la Poesie franc. S. 218) zu Folge, vorzüglich durch Froissard eingeführt wurden, und deren Gegenstand nichts anders, als die Darstellung der Empfindungen wirklicher Wesen seyn konnte. Indessen zeigen die Spuren jenes Geistes sich immer noch in spätern Zeiten. In den Gedichten des Villon (1500) findet sich ein Dialogue entre Messieurs de Male-paye et Baillevent; Jean Molinet († 1507) schrieb Debat de la chair et du poisson, debat D'Avril et de Mai, u. d. m. Jean le Maire einen Temple d'honneur et de vertu; Clement Marot († 1554) einen Temple de Cupido (in s. Oeuvr. B. 1. S. 158. Haye 1731. 12.) Louise Labe († 1566. Oeuvr. Lyon 1762. 12.) Le Debat de Folie et d'Amour, die Geschichte des bekannten Streites zwischen der Liebe und der Thorheit, welche sich damit endigt, daß die letztere die Führerinn der erstern wird, dramatisch behandelt; Phil. Habert († 1637) einen, nicht übel versificirten Temple de la mort, u. a. m. Vorzüglich aber wurde, in den neuern Zeiten, diese Dichtart noch von Jean B. Rousseau († 1741) bearbeitet, und es hat französische Litteratoren gegeben, (wozu auch der Verf. der Trois Siecles de la litterature franc. Art. Rousseau, gehört) welche ihn, ganz nach französischer Art, den Schöpfer derselben, entweder aus Unwissenheit, oder vielleicht deswegen so nennen, weil er seine Gedichte gerade zu Allegorien genennt hat. Sie bestehen aus zwey Büchern (s. s. Oeuvr. Par. 1742, 4. 2 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) Auch Voltaire hat einige mit glücklichem Witze geschrieben, wie le Temple du Gout, le Temple de l'amitié, im 12ten Bd. Thelème et Macare, in den Contes de Guill. Vadé (gedruckt im J. 1762) im 14ten B. (Ausg. v. Beaumarchais) und in den Opusc. de Mr. Feutry, Par. 1771. 12. befindet sich ein Temple de la mort; in den Reveries .. Par. 1771. 8. ein Gedicht dieser Art, unter der Aufschrift, Erato; im Jahre 1775 erschien, Par. 8. ein Temple de Memoire, ou Vision d'un Solitaire; Baunier schrieb, über die Geburt des Dauphins, Hommage

mage à la Patrie, Par. 1782. 8. die ganz allegorisch ist, und Poullin de Flies, La gloire, Par. 1783. 4. —

Eben so, wie bey den Franzosen, gieng es, in Ansehung dieser Dichtart, in England. Sie war hier, wie dort, lange Zeit, herrschend; und kam eigentlich aus jenem Lande in dieses hinüber. Zwar führt Warton (Observ. on the Fairy Queen, B. 2. S. 103. und History of Engl. Poetry, B. 1. S. 214) einen, schon ums J. 1312 lebenden, englischen, Dichter, Adam Davy, an, welcher ein Gedicht in dieser Manier, unter dem Titel Visions, geschrieben hat; allein dieses scheint wenig Eindruck auf seine Landesleute gemacht zu haben; wenigstens ist es nie gedruckt worden. Auch ist noch ein anderes, frühes allegorisches Gedicht, The Vision of Pierce Plowman vorhanden, das freylich (wofern nicht, wie es bey Handschriften öfterer der Fall gewesen ist, Veränderungen mit einer Stelle, die Warton in der erstern Schrift, B. 2. S. 214. angeführt hat, vorgenommen worden sind) erst in dem J. 1350 — 1370 abgefaßt seyn kann, welches aber denn doch, zu Folge der, von Warton selbst, an den angeführten Orten gegebenen Characteristik seiner Versification, keine Spuren von Bekanntschaft mit der damaligen, französischen Poesie zeigt. Bekanntermaßen ist es eine bittere Satire, vorzüglich auf die Geistlichkeit (s. den Art. Satire). Die darin auftretenden Wesen sind Geiz, Bestecherey, Simonie, Theologie, Gewissen, Neid, Faulheit, Thugut, Thubesser (Dowell, Dowet) und d. m. welche P. Plowman, in einem Traumgesichte, handelnd sieht. Es besteht aus zwanzig verschiedenen, nicht mit einander verbundenen Theilen (Passus nennt sie der Verf.) als so oft P. Plowman einschläft. Als Verfasser wird gewöhnlich Rob. Longelande, oder Langelande genannt; aber Wood (Hist. et Antiq. Univ. Oxf. S. 106. b. 2.) nennt ihn auch Malverne; und gedruckt ist das Werk, Lond. 1550. 4. dreymahl in einem Jahre erschienen. Auch ist noch eine Ausgabe vom J. 1561. 4. vorhanden; und in Wartons Hist. of Engl. Poet. Bd. 1. S. 267 finden sich weitläuftige Auszüge. Von ähnlicher Art ist ferner noch ein, in eben diesem Zeitpunkte, unter dem Titel, Death and life, geschriebenes Gedicht, worin Leben und Tod, als ein paar Damen, handelnd eingeführt werden. Vorzüglich in Ansehn gebracht, wurde, indessen, die allegorische Dichterey erst durch Chaucer; und dieser bildete sich, und die Poesie seiner Zeit, und seines Volkes, nach französischen und italienischen Mustern. Unter diesen ist der vorher angeführte, Roman de la Rose befindlich, wovon Chaucer den erstern Theil gänzlich, und die Fortsetzung gleichsam in einem Auszuge übersetzte, oder vielmehr nachahmte. Wenigstens hat er einige Allegorien wirklich verschönert. Ganze Stellen dieser Art, welche dem Gedicht mehr Kraft und Vollendung geben, sind hinzu gesetzt, und verschiedene allegorische Wesen vollkommener ausgemahlt. Die Dichtung, z. B. daß Krankheit, Schwermuth u. d. m. in dem Pallaste des hohen Alters, ihr Gericht halten, und Tag und Nacht beschäftigt sind, diesem zuzurufen, daß der Tod, gewafnet, vor dem Thore steht, gehört dem Chaucer. Doch das Genie des englischen Dichters, in Rücksicht hierauf, zeigt sich in den mehresten seiner übrigen Gedichte. Sein House, oder wie es in den ersten Ausgaben heißt, Boke of Fame, das Pope nicht eben glücklich, meines Bedünkens, verschönert hat, (S. s. Works; B. 2. S. 41. Lond. 1757. 8.) ist, ob es gleich auch Nachahmungen aus dem Ovid enthält, durchaus allegorisch; und sein Dreme, eines der frühesten s. Gedichte, ist von eben dieser Art. Chaucer st. 1400. und gedruckt sind die angeführten Gedichte, in s. Werken, 1526. f. 1532. 1561. 1597. 1687. f. — John Gower, († 1402) sein Freund und Zeitgenosse, schrieb ums J. 1397 ein ähnliches Gedicht, in acht Gesängen, Confessio Amantis, or the Lovers confession, gedruckt 1483. und 1554. 4. welches, wenn es gleich nicht durchaus eine eigentliche Allegorie, doch eine

eine sichtliche Nachahmung des Roman de la rose ist. Die darin vorkommenden allegorischen Wesen sind Müßiggang, Dieberey und Nachläßigkeit, Sekretair der Trägheit. An dichterischem Werthe, oder an glücklicher Darstellung dieser Wesen, steht es aber den Gedichten des Chaucer sehr weit nach. Der V. schränkt sich auf eine kalte Beschreibung der Wirkungen dieser Wesen, und auf Aufzählung ihrer Eigenheiten ein, und ist überhaupt mehr Moralist als Dichter. — John Lydgate (1430). Unter seinen vielen Gedichten sind nicht allein verschiedene gänzlich allegorisch, als der, aus dem Französischen, und ursprünglich, gar aus dem deutschen, gezogene Dance of death, sondern seine größern, erzählenden, Gedichte enthalten auch viele einzelne Allegorien. In seinen, aus dem Lateinischen des Boccaz (De casibus viror, et foeminar. illustr.) geschöpften Tragedies . . . of all such princes as fell from theyr estates, Lond. f. a. f. findet sich eine wirklich gothisch erhabene Darstellung der Glücksgöttin, und eine weitläuftige Disputation zwischen ihr und der Armuth; und in s. Storie of Thebes (bey Chaucers Gedichten 1561. f. 1687. f.) heißt es, unter andern, daß, bey der Verheurathung des Oedip, die Musen deswegen nicht gegenwärtig waren, weil sie bey der Hochzeit der Weisheit und Beredtsamkeit sich befanden (eine Anspielung auf die bekannte Schrift des Marcianus Capella) dafür aber werden, bey jener, Zwietracht und Aufruhr, Betrug, Schrecken, Neid u. d. m. gegenwärtig eingeführt. — Steph. Hawes (1480) wird, wenigstens von Warton (Hist. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 211) für den Verfasser des, von andern, dem Lydgate zugeschriebenen Temple of Glass, gedr. Lond. 1500. 8. f. a. 4. ausgegeben. Im Grunde ist, indessen, dieses Gedicht nichts, als eine Nachahmung des, von Chaucer geschriebenen, bereits angeführten House of Fame; der Dichter wird, wie dort, in einem Traumgesicht, (Vision) in diesen Tempel, welcher auf einem rauhen Felsen von Eise steht, und dessen Wände mit Geschichten aus dem Virgil, aus dem Ovid, aus dem Romane vom Könige Arthur und aus Chaucers Gedichten bemahlt sind, geführt. Aber er hat denn auch in s. Passetyme of pleasure, or the Historie of graunde amoure, and La bel pucel . . . Lond. 1517. 1554. 1555. 4. ein eignes Gedicht dieser Art geliefert. Graunde Amoure, der Held des Gedichtes, entdeckt, bey einem Spaziergange auf einer angenehmen Wiese einen Pfad, welcher ihn zu einem herrlichen Bilde bringt, dessen beyde, ausgestreckte Arme ihm zwey Wege, einen, welcher zur Betrachtung, den andern, welcher zum thätigen Leben, und von diesem zu der Burg der Schönheit führt, zeigen. Er wählt den letztern, auf welchem er, zuletzt, von weitem ein anderes Bild, mit der Inschrift: „Dieses ist der Pfad zu der Burg „der Gelehrsamkeit, (Doctrine) welche „zu erreichen, Trägheit vermieden werden muß,“ entdeckt. Zu den Füßen dieses Bildes schläft er ein, und wird, früh, durch den lauten Schall eines Hornes erweckt. Nun entdeckt er ein schönes Frauenzimmer, das, auf einem Zelter, welches der Pegasus selbst ist, und umgeben von einem Kreise von flammenden Zungen, auf ihn zureitet; ihr Nahme ist Fama; neben ihr laufen zwey Windspiele, (ein, aus den Sitten der Zeit hergenommenes, Bild) deren goldene Halsbänder mit den Worten Grace und Governaunce bezeichnet sind; von ihr vernimmt er, daß eine höchst vollkommene Dame, La Bell Pucell genannt, in einer, auf einem entzückenden Eylande, gelegenen Burg wohnt, zu welcher man aber nicht, ohne große Gefahren und Schwierigkeiten gelangen kann. Um diese zu besiegen, räth sie ihm, seinen Weg zur Burg der Gelehrsamkeit zu nehmen, wo er die sieben Wissenschaften finden, und in dem Zimmer der Musik, zuerst jene schöne Dame sehen wird. Sie verläßt ihn; aber die beyden Windspiele bleiben; nun gelangt er zu der Burg der Gelehrsamkeit, die, von feinem Kupfer erbaut, auf einem rauhen Felsen liegt.

legt, und deren Mauern mit goldenen Figuren von Thieren, und deren hohe Thürme mit goldenen Bildern verziert sind. Er wird von der Thürsteherin, Countenance, eingelassen; sie bringt ihn in einen Hof, wo er, aus einer prächtigen Quelle, ein aromatisch duftendes Wasser trinkt, und nun in eine Halle, auf deren mit Teppichen bekleideten Wänden, seine künftigen Thaten bey dieser Unternehmung, sich dargestellt finden. Die Schloßbedienten dieser Burg sind Vernunft, Beobachtung, Mäßigkeit, Freygebigkeit u. s. w. Nachdem er der Gelehrsamkeit sein Vorhaben entdeckt, und diese ihn köstlich bewirthet, wird er zu ihren sieben Töchtern, der Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, und endlich zur Musik gebracht, welche er in einem crystallenen Zimmer, und bey ihr Bell Pucell antrifft. Er erklärt dieser sogleich seine Liebe, und sucht am folgenden Morgen, begleitet von gutem Rath (Counsel) sie auf. Die Thürsteherin des Gartens, Courtesy, giebt ihm die Nachricht, daß sie, in einer Laube, beschäftigt mit dem Winden von Kränzen ist. Hier erhält er endlich die Versicherung von Gegenliebe, aber auch eine Nachricht von alle den Ungeheuern, welche er zu überwinden haben wird. Um diesen desto sicherer entgegen gehen zu können, beschließt er noch Unterricht von der Astronomie sich geben zu lassen, und dann die Burg der Ritterey (Chivalry) aufzusuchen. Diese entdeckt er an einem Abgrunde von Stahl, mit mächtigen Schanzen umgeben. An dem Thore sind ein Helm, ein Schild und ein wunderbares Horn befestigt; er bläst in dieses Horn, wird hinein, und am folgenden Morgen von dem Thürhüter Standhaftigkeit (Stedfastness zu dem Kriegesgott geführt, der ihm seinen Beystand verspricht, aber mit der Glücksgöttin darüber in einen Streit geräth. Indessen wird Graunde Amoure hier noch zum Ritter geschlagen, und setzt nun seine Reise weiter zum Tempel der Liebesgöttin fort, als auf welchen der Kriegsgott ihn verwiesen hatte. Sehr bald stößt er auf eine, in einen Narrenhabit gekleidete Person, Nahmens Goblive, welche ihn lange von der Falschheit der Weiber unterhält, und zu dem Tempel der Liebesgöttin begleitet. Hier findet er die Weisheit (Sapience), welche für ihn eine Bittschrift an die Venus macht; und diese schickt nun, durch den Cupido, ein Schreiben an Bell Pucell. Er selbst, in Gesellschaft von Gobilive, wird, auf dem Wege zu dieser, von der Zucht (Correction) mit einer Peitsche in der Hand eingeholt, und sein Gefährte, welcher in der Burg der Keuschheit als Gefangener gesessen, und sich, fälschlich, Gobilive genannt hat, weil er eigentlich Böser Leumund (false report) heißt, derb gezüchtigt, er aber auf jene Burg eingeladen, deren Thürsteherin die Dame Measure, (Maß und Ziel) ist. Am folgenden Morgen zeigt man ihm hier einen wunderbaren Thurm, welcher von der Schamhaftigkeit (Shamfastnesse) bewohnt wird; und nachdem er hier Abschied genommen hat, gelangt er zu einem Brunnen, an welchem ein Schild und ein Horn hängen. Auf das Blasen dieses Hornes erscheint ein ungeheurer Riese, dessen drey Köpfe die Inschrift: Falschheit, Einbildung und Treulosigkeit (Falsehood, Imagination und Perjury) führen; diesen erlegt er mit seinem Schwerte Claraprudence, und wird nun von drey schönen Frauen, Eitelkeit, Gutthat und Treue (Vanity, Good - operation und Fidelity) zu ihrer Burg, wo die Thürsteherin Achtsamkeit (Observance) ihn empfängt, gebracht, und von seinen Wunden geheilt. Bey der Fortsetzung seiner Unternehmung begegnet ihm zuerst die Beharrlichkeit, und giebt ihm die Nachricht, daß, ungeachtet Geringschätzung und Fremdigkeit (Disdain und Strangeness) sich viel Mühe gegeben, Bell Pucell wankend zu machen, doch Friede und Mitleid seine Sache auf das beste vertheidigt hätten, und daß sie, die Beharrlichkeit, ihm mit einem Schilde, welchen sie ihm überreicht, entgegen geschickt sey. Bey ihrem Vetter, Comfort (Trost) bringt er die

Nacht zu; und unter der Begleitung von beyden, hat er nun einen siebenköpfigten Riesen, auf dessen sieben Helmen die sieben Nahmen, Verstellung, Verzug, Trostlosigkeit, Wankelmuth, Neid, Lästersucht, und Zweyzüngigkeit wehen, zu bekämpfen, durch dessen Besiegung er fünf, von diesem belagerte schöne Damen, Standhaftigkeit, zärtliches Verlangen, Gefälligkeit u. s. w. befreyt. Diese schönen Damen waren durch Geringschätzung von Bell Pûcell vertrieben worden, und ziehen mit ihm. Der Zug geht durch fürchterliche Wüsten, besetzt mit wilden Thieren, und bringt sie endlich in eine strahlende Gegend, von wo sie den Pallast von Bell Pûcell, jenseits eines stürmenden Oceans, und in der Insel selbst einen schrecklichen Drachen, der gleich dem Donner brüllt, und Flammen athmet, entdecken. Der Held erfährt, daß dieses Ungeheuer von den beyden Zauberinnen, Geringschätzung und Fremdigkeit, zur Strafe für Bell Pûcell, aus sieben Metallen gebildet, und von einem Demon bewohnt sey. In einem benachbarten Tempel der Pallas erhält er, indessen, ein Schächtelchen mit einer wunderbaren Salbe, und Geduld schickt ihm mit zwey Damen, das Schiff Vollkommenheit hinüber, welches ihn und seine Gesellschaft, glücklich in das Eyland hinüber bringt. Nachdem er, wie Jason, sein Schwert mit der erhaltenen Salbe bestrichen hat, erlegt er das Ungeheuer, aus dessen Körper ein so schwarzer Geist fliegt, daß die ganze Insel davon verfinstert wird. Aber kaum hat dieser Dampf sich verzogen, so entdeckt er endlich den prächtigen Pallast von Bell Pûcell, an dessen Thoren er feyerlich von Friede, Mitleid, Gerechtigkeit, Vernunft, Gnade und Gedächtniß empfangen, und worin er, am folgenden Tage, mit seiner Geliebten, durch Lex ecclesiae, gänzlich nach christlichen Gebräuchen, verheurathet wird. Nach Verlauf vieler, in vollkommener Glückseligkeit durchlebter, Jahre, tritt eines Morgens, ein alter Mann, Nahmens hohes Alter an einem Stabe, in sein Zimmer, berührt mit diesem Stabe seine Brust, und sagt ihm: Gehorche! Bald darauf erscheinen Verschlagenheit und Geiz, und nun fängt der Held an, Schätze zu sammeln. Endlich kommt der Tod, der ihn die Welt und seine Schätze verlassen heißt, wozu Reue und Gewissen ihn vorbereiten. Mitleid und Liebe bestatten ihn zur Erde; Erinnerung setzt ihm die Grabschrift, und Zeit und Ewigkeit, weiß gekleidet und mit einer dreyfachen goldenen Krone geziert, halten in dem Tempel eine Ermahnung. Daß dieses Gedicht eine lebhafte Einbildungskraft zeigt, bedarf keines Erweises. Auch die Versification, in Stanzen, ist, für seine Zeit, nicht schlecht; und sein Inhalt schien mir zu einem schicklichen Beyspiele von den Eigenthümlichkeiten der Allegorie jener Zeiten dienen zu können. — John Skelton (+ 1529). Unter seinen Gedichten sind die bessern, sein Crowne of Lawrell und Bowge of Court, beyde von allegorischer Art. Von beyden finden sich Auszüge in Wartons Hist. of Engl. Poetry, B. 2. S. 347 u. f. — Nicht lange nachher, oder vielleicht gar schon früher, schrieb Alex. Barclay (+ 1552) sein, aus dem Deutschen des Seb. Brandt, gezogenes Ship of fools, in Octaven gedr. Lond. 1508. 1570. f. welches, ob es gleich durchaus Satire (s. diesen Artikel) und ohne sonderlichen Aufwand dichterischer Einbildungskraft geschrieben ist, dennoch eine allegorische Form hat. Auch hat der Engländer in seine Schäfergedichte Dichtungen dieser Art verflochten, wie z. B. ein Lied von der Burg der Tugend und der Ehre. — Willh. Dunbar, ein Schottländer, Verfasser eines Gedichtes, The Thistle and the Rose, das viele allegorische Stellen hat, und eines andern, welches den Titel, The golden Terge (Schild) führt, und durchaus allegorisch ist, fällt ungefähr in diesen Zeitpunkt. In dem erstern erscheinen, unter andern, die Monate, und Dame Natur handelnd; und das letztere hat den Zweck, den unmerklichen und allmähligen Einfluß einer, mit zu viel Nachsicht behandelten, Liebe auf die Ver-

nunft zu zeigen. Der Dichter sieht in einem Traumgesicht, ein Schiff, beladen mit hundert schönen, reich und schön, aber frey bekleideten Damen, an einer blühenden Wiese landen, und bald darauf ein anderes, angefüllt mit männlichen Gottheiten und mit Helden ebendaselbst ankommen. Wie der Dichter, aus Neugierde, sich nähert, befiehlt die Liebesgöttin ihren Scharfschützen ihn in Verhaft zu nehmen; Schönheit, unter dem Beystande zarter Jugend, Unschuld, Bescheidenheit, u. s. w. machen den ersten Angriff; aber das goldne Schild der Vernunft schützt ihn. Auch Geduld, Standhaftigkeit, Sanftblick, u. d. m. und Würde, Ruf, Reichthümer, Adel, Ehre greifen ihn vergeblich an, bis Verstellung die Schönheit, begleitet von Gegenwart, (oder Umgang, Presence) Lieblichkeit (Cherissing) und sanften Ton (Fair ealing) zum zweyten Angriff bringen. Die erstere blendet die Vernunft durch ein magisches Pulver; diese taumelt nieder, und der Dichter wird von der Schönheit zum Gefangenen gemacht. Bald aber verschwindet sie mit ihrem ganzen Gefolge, und Gefahr übergiebt ihn dem Kummer zum Gewahrsam. Nun stößt Eolus in sein Horn, die Scene verändert sich; die Gottheiten schiffen sich ein, eilen davon, und feyern, mit Freudenschüssen, ihren Sieg. Auch hat eben dieser Dichter noch ein anderes Gedicht dieser Art, The Daunce, in komischem Style, verfertigt, worin die sieben Todtsünden tanzend eingeführt werden. Gedruckt sind diese Gedichte, meines Wissens, sämmtlich in den Anc. Scottish Poems, Edinb. 1770. 8. und im Warton (Hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 257 u. f.) finden sich Auszüge daraus. — Gawen Douglas († 1521), auch ein Schottländer. Unter s. Gedichten findet sich, ein Palice of Honour, Lond. 1553. Edinb. 1579. 4. worin das Bestreben berühmter Männer zu diesem, auf einem steilen, und unzugänglichen Felsen gelegenen Sitz der Ehre zu gelangen, geschildert wird. — Dav. Lyndesay, ebenfalls ein Schottländer, ungefär aus diesem Zeitpunkte, schrieb, ein Gedicht, The Dreme, in welchem dem, unter dem Sausen der Winde, an der Seeküste eingeschlafenen Dichter, ein ausnehmend schönes Frauenzimmer erscheint, welches sich Erinnerung (Remembrance) nennt, und ihn zuerst in die Hölle, dann ins Fegefeuer, welche beyde im Mittelpunkt der Erde liegen, hierauf, durch Erde, Feuer und Wasser, und durch die Planeten, in den Himmel, und endlich auch in das Paradies führt. Auch der Staat von Schottland (Commonwealth) erscheint redend darin. Seine sämmtlichen Werke sind Lond. 1586. 4. Edinb. 1709. 12. gedruckt. — Th. Sackville, Gr. v. Dorset († 1608). Seine Einleitung zu dem Mirrour of Magistrates, Lond. 1559. 4. 1610. 4. ist ganz in der Manier der Allegorien. Der Kummer (Sorrow) führt den Dichter in das Reich der Schatten; in der Halle der Hölle findet er die Gewissensbisse, Schrecken, Rachsucht, Geiz, Sorge, das hohe Alter, Krankheit, Hunger u. d. m. welche sämmtlich sehr glücklich charakterisirt sind. In Warton's Hist. of Engl. Poet. B. 3. S. 221. sind Auszüge daraus, und das Leben des Verf. in Cibbers Lives of the Poets .... B. 1. S. 55. befindlich. — Edm. Spenser († 1598). Das die Darstellungsart der allegorischen Personen in dem vorhergehenden Gedicht, das Muster der Fairy-Queen, gewesen, ergiebt der Augenschein. Spenser hat seine Geschöpfe nicht mit mehrerer Kraft und Wahrheit, und Vollkommenheit dargestellt, als Sackville die seinigen. Aber freylich ist sein Gedicht von einem weit größern Umfange. An einem zwölftägigen Feste, welches die Feyenkönigin giebt, werden dieser, an jedem Tage, zwölf verschiedene Klagen vorgebracht; und, um diesen abzuhelfen, schickt sie zwölf Ritter aus, deren jeder das Muster irgend einer Tugend, als Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuschheit, u. s. w. ist, und dessen Thaten immer ein besondres Buch füllen. Der Hauptheld ist Prinz Arthur, welcher allen jenen Rittern, in ihren Unternehmungen,

bey-

besteht, um zum Besitz der Princessinn Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Uebrigens liegt den Allegorien des Gedichtes nicht immer ein wirklicher Sinn zu Grunde; oder nicht immer läßt bey ihnen sich etwas denken. So wird, z. B. in der Schilderung der Königinn Alma (Seele, B. II. Cant. 9. Str. 21. u. f.) der Körper als ihre Burg, und die verschiedenen Theile desselben, als die Theile dieser Burg, die Zunge als der Thürsteher, die Nase als das Fallgatter, der Mund als das Thor, und die Zähne, als die Wache darin dargestellt, welche, indem die Königinn bey ihnen vorbeygeht, aufstehen, und ihr ihre Ehrfurcht bezeugen. Eben so finden in der Schilderung der Küche in dieser Burg (des Magens, und Unterleibes) sich Dinge aus den wirklichen Küchen der Zeit, welche keinesweges das Gegenbild der, von dem Dichter abgezweckten Darstellung dieses Theiles des menschlichen Körpers sind. Und im 5ten Ges. des 4ten Buches, Strophe 32 u. f. kommt Scudamore zu dem Wohnsitze des Kummers, das heißt, er wird aus seinem glücklichen ein unglücklicher Mensch; allein der Dichter hat ihn schon vorher als einen höchst leidenden dargestellt. Besonders aber macht die Vermischung der allegorischen Wesen dieser Art mit den Wesen, und den Bildern aus der christlichen Offenbarung eine unangenehme Wirkung. Seine Duessa (B. I. Cant. 7. Str. 16. u. f.) ist aus den Begriffen von einer romantischen Zauberinn, und dem rothen Drachen und der großen, in Scharlach gekleideten Hure, aus der Apokalypse zusammen gesetzt; in der Burg des Orgoglio (B. I. Cant. 8. Str. 36) findet Arthur, unter einem Altar, „die Seelen derjenigen, welche erwürget waren, um des Wortes Gottes „Willen," die unaufhörlich Gott um Rache anrufen; ein Eremite zeigt, von einem Berge, welcher, wie der Dichter sagt, höher als der erhabene Olives oder Parnassus ist, dem rothbekreuzten Ritter das neue Jerusalem; und in dem Gebiethe von Una's Vater finden wir den Baum der Erkenntniß und des Lebens, aus welchem ein heilbringendes Wasser entspringt. Mehrere Bemerkungen über die dichterische Ausführung s. Allegorien finden sich im 10ten Buche des Polymetis; und besondre Remarks on Spenser's Poems, Lond. 1734. hat Jortin, so wie Observat. on the Fairy Queen . . . Lond. 1760. 8. 2 B. verm. 1762. 8. 2 B. hat Warton geschrieben. Auch Hughes hat s. Ausgabe der Werke des Dichters, Lond. 1715. 12. 6 B. Remarks on the Fairy Queen vorgesetzt, und in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. erste Samml. S. 21. 47 u. f. finden sich seine Anmerkungen über den Plan derselben. S. übrigens den Art. **Heldengedicht**. — Durch Spenser wurde, einer Seits, die allegorische Dichterey, in England, in Rücksicht auf Umfang, zur Vollkommenheit gebracht; aber, anderer Seits, verlor sich mit ihm auch der Geist derselben, und der Geschmack daran. Wenigstens zeigen die spätern Gedichte dieser Art nicht mehr so viel Anhänglichkeit daran. Fletchers Purple Island, oder die Menschen-Insel, gedruckt Lond. 1633. 4. worin alle Theile des Menschen, geistige und körperliche, allegorisch dargestellt werden, und die Leidenschaften und Begierden desselben mit seinen guten, von dem Verstande angeführten, Eigenschaften kämpfen, und die Schlacht verlieren, hat nicht Fülle und Wärme der Darstellung. Von Zeit zu Zeit sind, indessen, noch immer allegorische Gedichte erschienen. — Th. Parnell († 1717) schrieb eine Allegory on Man, welche zu den besten s. Gedichte gehört. Auch Visions in Prose sind in der Samml. s. Schriften, Lond. 1772. 8. so wie sein Leben in Johnsons Lives... B. 2. S. 285. Ausg. von 1783. befindlich. — Sheffield, Herz. v. Buckingham († 1720). In s. Werken, Lond. 1723. 4. 2 B. 1753. 8. 2 B. ist ein Temple of death; deutsch, in den Belustigungen des Verstandes und Herzens, Berl. 1759. 8. Es ist eine Nachahmung eines französischen, mir nicht näher bekannten Gedichts, und nimmt un-

ter Sheffields Gedichten die erste Stelle ein; aber Johnson, in den Lives of the Engl. Poets, B. 2. S. 438. Lond. 1783. 8. hat das dichterische Verdienst seines Verf. überhaupt, meines Bedünkens, sehr richtig charakterisirt. Noch eine Lebensbeschr. desselben findet sich in Cibbers Lives . . . B. 3. S. 285 u. f. — In Dodsley's Collection of Poems by several Hands, findet sich, B. 3. S. 7. Ausg. von 1758. 8. The Choice of Hercules von Lowth, in Stanzen abgefaßt; und ebend. S. 121. The Education of Achilles, von Bedingfield, in eben der Form. — The pallace of superstition, by D. Deuton, Lond. 1762. 8. — Providence, an allegorical Poem, by J. Ogilvie, Lond. 1762. 4. und in den nachherigen Samml. s. Gedichte, als Lond. 1769. 8. 2 B. 1771. 8. 2 B. Der Zweck des Verf. ist mehr zu lehren, und zu unterrichten, als die Einbildungskraft zu unterhalten. Es besteht aus Unterredungen zwischen der Betrachtung und dem Dichter; die erstere läßt, durch die Phantasie, die verschiedenen Auftritte in der Natur dem letztern vergegenwärtigen, und dieses nennt der Verf. Allegorien. — In den Poems by Mr. Cawthorn, Lond. 1771. 4. sind verschiedene allegorische Gedichte, als der Tempel des Hymen, Witz und Gelehrsamkeit, u. d. m. — H. Brooke (†). Die Collection of the P. by H. B. Lond. 1778. 8. 4 B. enthält, unter der Aufschrift, Fables, im 2ten B. S. 3 u. f. Dichtereyen dieser Art, als The Temple of Hymen, und Love and Vanity, auf eine scherzhafte Art erzählt. — The Jesuit, an allegor. Poem, with Air and Chorusses, by Mr. Mariot, L. 1774. 4. — The passions personify'd in familiar fables Lond. 1774. 8. — Melampus, or the religious groves . . . in IV. books, by G. Ridley, Lond. 1781. 4. — Life, an allegor. Poem. in IV books, Lond. 1783. 12. (ein unbedeutendes Product) — The distress of Integrity and virtue in III. Cant. by Ambr. Pittmann, 1785. 4. Besser gemeynt, als ausgeführt. — Innocence, an alleg. P. by Mar. Young, Lond. 1790. 4. — — Auch finden sich in den englischen Wochenschriften, besonders im Spectator, viele, sehr glückliche, prosaische Allegorien. Von größern Aufsätzen dieser Art, gehören viele Schriften von Swift, als das berüchtigte Tale of a Tub, Lond. 1704. 8. und nachher noch sehr oft in der Sammlung s. Werke, deutsch, von Waser, Zür. 1769. 8. von Risbeck, Zür. 1787. 8. The life of John Bull, u. a. m. hieher. — —

In **Deutschland** scheint die allegorische, so wie mehrere Dichtarten, in frühern Zeiten nicht mit so viel Fortgang, als bey den andern abendländischen Völkern, betrieben worden zu seyn. Wenigstens sind wenige Denkmale der Art vorhanden. Nicht, daß unsre Minnesänger gänzlich ohne alle allegorische Dichtungen wären; aber, wenn sie diese auch nicht wie ihre ganzen Gedichte, aus fremden Sprachen genommen hätten: so haben sie denn deren doch nur in so fern, als ohne solche keine dichterische Darstellung überhaupt sich denken läßt. Hier ist aber eigentlich die Rede von ganzen Gedichten in allegorischer Form, von vorsetzlicher, absichtlicher allegorischer Dichterey. Und auch iene sind selten in ihnen, und erscheinen immer in höchst magerer Gestalt. Fülle und Reichthum der Einbildungskraft scheint ihren Urhebern gänzlich gemangelt zu haben. Das einzige, ganz allegorische Gedicht aus diesem Zeitpunkte, ist der Got Amur, Berl. 1783. 4. Doch auch dieses ist, als allegorisches Product, ohne sonderliche Bedeutung. In einem Traumgesichte wird der eingeschlafene, von der Liebe gefolterte, auf diese schmähende, und von dem Gegenstande seines Herzens verschmähte Dichter, in eine anmuthige Ebne versetzt, in welcher ein blutrother See, und an diesem eine große kostbare Säule sich findet, auf welcher oben ein Kind sitzt, welches er, endlich, als den Liebesgott (Cupido) erkennt. Er läßt sich mit ihm in ein Gespräch ein, worin ihm dieser die Bedeutung seiner Flügel, und

des Speres, und der Fakel, welche ihm der Dichter in die Hände giebt, und die Ursache, warum er blind und nackend ist, und was die kostbare Säule, und der blutrothe See bedeutet, auf seine Fragen erklärt. Nun erscheint „Vro Minne," auf einem, von Tauben gezogenen, mit lateinischen Inschriften, und mit Gemählden gezierten Wagen, geschmückt mit einer Krone, auf welcher, unter andern, viel Vögel sitzen und singen, und sitzend darin auf einem künstlichen, von Cyclopen verfertigten, eben auch mit gereimten lateinischen Inschriften versehenen Sessel. Die Beschreibung ihres ganzen Aufzuges und Putzes nimmt viele Zeilen ein, und der, meines Bedünkens, merkwürdigste Zug darin ist, daß der Dichter, unter jenen Gemählden, auch das seinige erblickt. Dieses giebt ihm Trost; und wie er der Liebesgöttinn, von ihrem Sohne, als der Mann, „der ihr hat wider sait" dargestellt wird, schießt diese ihm einen Pfeil ins Herz, der ihn wieder mit Liebe für seinen Gegenstand erfüllt. Er wirft sich nun der Göttinn zu Füßen, bittet sie um die Heilung seiner Wunden, und erhält den Rath, seiner Geliebten zu schreiben, und nur nicht abzulassen, weil, wer aushält, immer bey Frauen seinen Zweck erreicht: durch seine Briefe (nicht durch Thaten) gewinnt er auch endlich ihr Herz: es erfolgt eine Unterredung — und der Dichter siegt. — Ein anderes allegorisches Gedicht, wahrscheinlich aus diesem Zeitpunkte, der Krieg der Seele und des Leibes, liegt handschriftlich zu Wien. — Reyneke de Voß, Lüb. 1498. 4. obgleich wahrscheinlicher Weise nur Uebersetzung, gehört in so fern hieher, als die darin auftretenden Thiere gewisse Begebenheiten der Zeit darstellen sollen. S. übrigens die Art. **Fabel** und **Satire**. — Seb. Brandt († 1520) Das Narrenschyff ... Basel 1494. 4. Nürnb. 1494. 8. Reutl. 1494. 4. Die mehrern ältern Ausg. sind in H. Panzers Annalen der ältern deutschen Litteratur S. 215. angezeigt. Schon in eben dem Jahre, worin es zuerst erschien, wurde es, zu Straßb. mit dem Titel: das nuw Schif von Narragonia .... erlengert ... Straßb. 1494. 4. und mit diesen Vermehrungen, welche sich aber nicht von Brandt selbst herschreiben, Augsb. 1495. 1498. Rostock 1519. gedruckt. Als Allegorie zeugt es von keiner großen Dichtungskraft. S. übrigens den Art. **Satire**. — Johann von Morßheim (Spiegel des Regiments in der Fürsten Höfe, da Fraw Vntreue gewaltig ist, Oppenh. 1515. 4. Unter diesem allegorischen Titel ist eine Schilderung des in allen Ständen herrschenden Verderbens enthalten) — Melch. Pfinzing († 1536) Die Geuerlicheiten vnd einsteils der Geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbten Helds und Ritters Herr Tewrdannckhs, (Nürnberg, oder vielmehr Augsburg 1517.) f. mit K. gehören allerdings hieher, so unbedeutend auch die allegorische Darstellung ist. Das Gerücht, unter dem Nahmen Ernhold, und die Jugend, die männlichen Jahre, und das Alter, unter der Benennung von den Hauptleuten, Fürwittig, Unfalo und Neydthart erscheinen handelnd darin; das erstere wird dem Helden zugesellt, und die leztern verleiten ihn, auf seinem Zuge zu der Königinn Ehrenreich, zu allerhand Gefährlichkeiten und stürzen ihn in allerhand Unfälle, wodurch sie seine Vermählung zu hintertreiben gedenken. Auch der Nahme des Helden, so wie der Königinn, ist in so fern allegorisch, als, bekannter Maßen, Teuerdank den Kaiser Maximilian, und Ehrenreich die Prinzessinn von Burgund bedeutet. S. übrigens den Art. **Heldengedicht**. — Mit dem Teuerdank verbinde ich zugleich den Weiß Kunig ... von Marx Treitzsaurwein .... Wien 1775. f. mit K. der, in gleichem Zeitpunkte, und, obgleich in Prosa, und ohne allegorische Wesen, abgefaßt, denn doch die Geschichte Maximilians, und seines Vaters, unter erdichteten Nahmen, und mit räthselhaften Anspielungen, enthält. — In den Beyträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur, Lond. 1777. 8. ist, Th. 1. S. 285 ein kleines allegorisches Gedicht von Zwingli, der Laby-

rinth,

rinth, eingerückt. — Ebendaselbst, S. 297 ist das Wolfgesang angeführt, welches hierher gehört, ich aber nicht näher kenne. — Von den losen Füchsen dieser Welt, Dresden 1585. der Gänse-König 1607. 8. der Eselskönig, 1608. 8. Ich verbinde diese drey mit einander, obgleich das erstere eine Uebersetzung aus dem Brabantischen seyn soll, und das letztere in Prose geschrieben ist, weil in allen dreyen, unter dem Nahmen von Thieren, menschliche Thorheiten und Laster dargestellt werden. — Georg Rollenhagen († 1609). Auch sein „Froschmeuseler. Der Frosch „und Meuse wunderbare Hoffhaltunge . . . in dreyen Büchern . . . Magdeb. 1595. 8. (frühere Ausgaben sind mir nicht bekannt) ist eine Darstellung eben der Art, worin die Thiere menschliche Rollen spielen, und menschliche Thorheiten begehen. Das 2te Buch ist in so fern das interessanteste, als es, mit Beziehung auf geist- und weltliches Regiment, ein genauer verbundenes Ganzes ausmacht, und die mehreste Handlung enthält. Das erste Buch handelt von dem Hausstande, das dritte von Kriegessachen. — Joh. Freinsheim († 1660) Sein Teutscher Tugendspiegel, oder Gesang von dem Stamm und Thaten des alten und neuen Herkules, Strasb. 1639. 8. gehört in so fern hieher, als Bernhard von Weimar darin, unter dem Bilde des Herkules, besungen wird. — Joh. Mich. Moscherosch († 1669). Seine unter dem Nahmen, Philander von Sittewald, herausgegebenen „Wunderliche Satyrische vnnd wahrhaftige Gesichte, Strasb. 1645. 8. Leyden 1646. 12. Strasburg 1650. 8. sind zwar, wie schon der Titel sagt, aus dem Spanischen des Quevedo, oder vielmehr aus einer französischen Uebersetzung verschiedener seiner Aufsätze unter dem Titel; Visions de Quevedo, gezogen, und in Prosa abgefaßt; aber sie verdienen wegen der auf Deutschland darin gemachten Anwendung, immer hier einen Platz. Dieser Gesichter sind überhaupt vierzehn; und ich will hier bemerken, daß diese Art von Dichtung, oder das Traumgesichter, wie man bereits gesehen haben wird, eine sehr gewöhnliche Wendung der Satire und Allegorie dieser Zeit war. S. übrigens den Art. Satire. — Jac. Imm. Pyra († 1744). Nach langen Zwischenräumen, gab Pyra wieder ein allegorisches Gedicht, den Tempel der wahren Dichtkunst, Halle 1737. 4. und in der 2ten Ausg. der Freundschaftlichen Lieder, 1749. 8. 2 Th. Das Gedicht besteht aus fünf Gesängen, in reimfreyen Alexandrinern. Die Dichtkunst selbst führt der Verf. in ihren Tempel, in dessen Vorhofe er die Künste und Wissenschaften, und an dessen Säulen er die Gesetze der Dichtkunst angeschlagen findet. In der Halle entspringen vier Quellen, Reinigkeit, Flüßigkeit, u. s. w. Das Leben des Verf. ist in dem Nekrolog, Berl. 1785. 8. S. 201 u. f. befindlich. — Joh. El. Schlegel († 1749). Im 4ten Th. s. W. S. 92 findet sich ein, im J. 1741 geschriebenes in eine Epistel eingekleidetes Hochzeitgedicht, welches den Titel: Krieg der Schönheit und des Verstandes führt. — Unter den neuern Dichtern haben verschiedene, J. N. Götz (Werke, Mannh. 1785. 8. 3 Th.) Gottl. Conr. Pfeffel (Poetische Versuche, Bas. 1789 — 1790. 8. 3 Th. unter andern Th. 3. S. 82. ein Traumgesicht) u. a. m. kleinere allegorische Gedichte geliefert. Auch würde man allenfalls einige Ramlersche Oden in so fern hieher rechnen können, als der Dichter zuweilen die Thaten seines großen Friedrichs gänzlich unter Bildern der Vorwelt, darstellt. — Von prosaischen Aufsätzen gehören noch das erste Stück aus dem Philosophen für die Welt, Leipzig 1775. 8. — und aus H. Herders zerstreuten Blättern, Gotha 1785 — 1787. 8. 3 Samml. die Paramythien (s. S. 165) die Bilder und Träume, und die Blätter der Vorzeit (III. S. 1 und 191.) hieher. — —

Uebrigens kann, zu H. S. Rath, die Naturgeschichte zu Allegorien zu gebrauchen, noch der Essay on the application of natural History to Poetry, by J. Aikin, Waringt. 1777. 8. deutsch,

deutsch, mit Zusätzen, Leipz. 1779. 8. gute Dienste leisten. — —

Allegorie in zeichnenden Künsten. Eigentlich können diese Künste nur einzele Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorstellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenstände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgestellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künsten ist von der höchsten Wichtigkeit, weil sie dadurch ihre höchste Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine starke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlerey haben; und es ist nicht zu leugnen, daß die meisten allegorischen Gemählde diese Abneigung zu rechtfertigen scheinen. Entweder sind sie ohne Geist und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphischen als wirklich allegorischen Bildern, zusammengesetzt, oder so unverständlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieses aber beweist blos, daß schlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künstlern beystehen, so könnte diese Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deßwegen nicht verdrüßen lassen, diese Sache in die genaueste Untersuchung zu nehmen.

Hier ist die Allegorie die Vorstellung des Allgemeinen durch das Einzele, oder Besondere. Einen besondern Fall vorstellen, da ein Mensch gerecht oder wohlthätig handelt, dies ist der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künste; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorstellen, ist Allegorie. Sie ist aber nicht blos auf Begriffe eingeschränkt, sondern erstreckt sich auch auf ganze Vorstellungen, darin verschiedene Begriffe in Eins verbunden werden; sie kann allgemeine Wahrheiten vorstellen, und wird dadurch zu einer wirklichen Sprache. Sie ist von der Sprache wesentlich durch die Natur der Zeichen unterschieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich sind. Daher ist die Sprache nur denen verständlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet sind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verständlich seyn. Sie ist eine allgemeine Sprache, allen Menschen von Nachdenken verständlich, wenn sie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man muß sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkührliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kömmt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß sie nur denen verständlich ist, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden ist. Es ist um so viel nöthiger, diese Begriffe genau zu fassen, da sie oft selbst von Kennern verwechselt werden. Ein solcher hat, zum Beyspiel, eine Erfindung des Augustin Carrache, als eine schöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, sondern eine Hieroglyphe, oder ein sogenanntes Rebus, ein bloßes Wortspiel ist. Das Gemählde stellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieses soll den allgemeinen Satz ausdrücken, die Liebe überwindet alles*). Die ganze Erfindung gründet sich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechischen Sprache alles bedeutet. Der-

*) Richardson Description des tableaux. Tom. III. Part. I. p. 50.

Dergleichen Hieroglyphen schließen wir von der Allegorie aus.

Doch müssen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzustrenge seyn. Es ist manches hieroglyphisches Bild so unwiderruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für wirklich allegorisch gehalten wird. Eine weibiche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule sitzt, und mit einem Brustharnisch, ist kein natürliches Zeichen der Weisheit, und also keine wahre Allegorie: indessen ist es unwiderruflich dafür angenommen. Man ist es gewohnt, vielen blos hieroglyphischen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegorischen Bilder zu lassen, weil wir von Kindheit auf so daran gewöhnt werden, daß sie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieser Gelegenheit ist hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Absicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künste die Allegorie brauchen, sich ein Unterschied findet, der diesen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann sich überall des eigentlichen Ausdruks bedienen und geht deswegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geschieht. Es würde ein Fehler seyn, die allegorische Sprache zu brauchen, wo sie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künste haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Also ist ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verstärkung des Nachdruks geschieht, allegorisch zu seyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu setzen. Es ist nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht stärker sagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römischen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden gesunkenen Person vorgestellt wird, die durch den Kaiser Vespasianus wieder aufgeführt wird, so sagt diese Allegorie nicht das geringste mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruk der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder hergestellt, sagen würde. Hier muß dem Zeichner schon zum Verdienst angerechnet werden, was bey dem Redner noch keines wäre. Man muß also in zeichnenden Künsten das schon für Allegorie gelten lassen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indessen verdienen immer diejenigen Allegorien unsere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht bloß verständlich, sondern auch noch mit Kraft und ästhetischem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterschied ihrer Bedeutung sind sie von zweyerley Art: entweder stellen sie uns bloß einen einzigen unzertrennbaren Gegenstand vor; ein unsichtbares Wesen, einen Begriff, eine Eigenschaft — oder sie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geschehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zusammengesetzte Vorstellung auszudrüken. Die erste Art wollen wir allegorische **Bilder**, die andere Art allegorische **Vorstellungen** nennen. Sehen wir auf den Unterschied in der Materie der Allegorie, so ist sie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem sie z. B. die Arbeitsamkeit durch eine Biene vorstellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener sollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieser aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten also zuerst die allegorischen Bilder, sie seyn Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die ge-

meinste Gattung derselben ist die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß sie die Vorstellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateinisches Wort in der deutschen Sprache, wenn diese keines hat, dieselbe Sache auszudrüken. So sagt uns das Bild einer Frauensperson, mit einer geschlossenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort **Frankreich** sagen würde. Sie sind von zweyerley Art: solche, die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder sie schlechtweg nennen, wie z. B. der Frosch und der Eidex in zwey Jonischen antiken Voluten, welche die Baumeister **Batrachus** und **Saurus** bezeichnen sollen*); oder sie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenschaften an, wie die Vorstellung der Stadt **Damaskus** durch das Bild einer Frauensperson, die Pflaumen in der Hand hält**), welche Frucht dieser Stadt vorzüglich eigen war. Von diesen Arten sind ungemein viel allegorische Bilder: sie sind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deßhalb, wie kurz vorher ist angemerkt worden, nicht zu verwerfen sind. Die Noth hat sie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos schlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, sondern zugleich etwas von ihrer Beschaffenheit vorbilden. Sie gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zusammensetzung uns schon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, sind natürlich bedeutende Zeichen. So ist das Sinnbild der Seele oder der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos die Unsterblichkeit an, sondern auch, daß die Seele erst dann in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegorische Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaft derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht voreilig sey, sondern das Recht auf das Genaueste abwäge.

Daß diese Bilder jenen weit vorzuziehen seyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkung aber ist es, daß der Künstler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an sich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteristischer Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat Poußin auf eine geistreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verstekt hat, um anzuzeigen, daß sein Ursprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen, die sinnliche Eigenschaften haben, von Ländern, Städten, Flüssen, können auf diese Weise durch Zusätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit solchen an, die blos abgezogene Begriffe vorstellen. So hat ein griechischer Künstler, Namens **Buphalus**, die Fortuna, oder das Glück auf diese vielbedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberflusses in die Hand gegeben*). Unter den geschnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, ist einer mit einem Bilde, das für eine vielbedeutende Allegorie der Dichtkunst kann gebraucht werden. Ein Genius sieht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt sich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel gesetzten, Dreyfuß steht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedan-

*) S. Winkelm. Anm. über die Baukunst der Alten.
**) Winkelm. Alleg. S 92.

*) Pausanias L. IV.

Gedanken, der Dreyfuß die Begeisterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey wesentlichen Eigenschaften eines Gedichts*).

Diejenigen allegorischen Bilder, die aus menschlichen Figuren bestehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchste allegorische Vollkommenheit erreichen. Durch dieses Mittel können die an sich so wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, sobald sie bey besondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchst nachdrüklich seyn, wenn der Künstler den Ausdruk in seiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geist in ihm wohnt, durch welchen **Aristides** geführt, den Charakter des atheniensischen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat. Wie große und mannichfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat **)? Und wie höchst fürchterlich ist nicht das Bild des Krieges beym **Aristophanes** ***), da **Mars**, ein sonst wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuern Mörsel Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künstlern vom ersten Range zu Theil geworden. Unter der unzählbaren Menge allegorischer Bilder auf den Münzen der Alten finden sich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in seinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichniß gesammelt hat, kein einziges, von großer ästhetischer Kraft. Das höchste in dieser Gattung trifft man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegorischen Bilder können gerechnet werden†). Des **Phidias** Jupiter war nichts anders, als ein allegorisches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in **Belvedere**, was ist er anders als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Wirksamkeit, in diesem wundervollen Bilde dem Auge zu sehen gegeben werden?

Künstler sollen hieraus lernen, wie selbst solche Bilder, die an sich von schwacher Bedeutung sind, durch das wahre Genie zum höchsten Ausdruk können erhoben werden. Sie sollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder diese hohe Kraft nicht durch schwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie sollen lernen, daß es nicht genug ist der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; sondern die **Themis** mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künstler, der kleine und subtile Aehnlichkeiten bemerket; sondern der große Geist, der jede Eigenschaft des Geistes, jede Empfindung der Seele sichtbar machen kann, ist in solchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunst zur glüklichen Allegorie, um auf das Wesentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der **Diana** nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künstler sich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleistet zu haben und sich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieses Zeichen trägt, begnügen. Diese kleinern, ohne weitere Kraft redenden Zeichen, sind in dem allegorischen Bilde um so viel nöthiger, da die zeichnenden Künste sonst, bey ihren kräftigsten Bildern, uns oft in Ungewißheit lassen würden. Würde es einem Künstler auch noch so sehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die

*) Mariette. Pierres gravées n. 17.
**) S. Lucians Beschreibung davon.
*** In dem Lustspiel der **Friede**.
†) S. Statuen.

die Zeit auszudrüken, so wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieser Art, nicht unnütze seyn; weil erst dieses uns gleichsam den Namen des Bildes angiebt, dessen Eigenschaften hernach aus seinem Charakter zu erkennen sind. Der Zeichner ist hierin ungemein viel eingeschränkter, als der Dichter. Dieser bringt seine Allegorie in dem Zusammenhang an, der leicht auf die Deutung derselben führet: jener muß gar zu oft sein Bild allein hinsetzen, wo außer ihm nichts ist, das seine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebensachen sehen, die dieses thun. Nur muß er, wie gesagt, sich damit nicht begnügen, sondern auf das Große im Ausdruck arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geschicklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr ist: so haben viele derselben den Geist gehabt, Bilder, wie wir sie hier fodern, wirklich zu machen; so muß ihnen in der Allegorie, dem schwersten Theile der Kunst, nichts unmöglich gewesen seyn. Konnte **Euphranor** den Paris so mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte *); so müßte wahrlich dem **Euphranor** in der Allegorie nichts zu schwer gewesen seyn. Wir haben an einem andern Orte **) unsre Meinung über diese und ähnliche Nachrichten von der Kunst der Alten gesagt. Aber es ist in Wahrheit dem Genie mehr möglich, als der Verstand begreift, und deßwegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künstler durch das Beyspiel der alten, wenn es auch übertrieben ist, gereizt werden. Kunstrichter müssen es machen, wie der Philosoph Diogenes in der Moral; sie können immer den Ton etwas zu hoch angeben *).

*) Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, iudex Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. LXXXIV. 8.

**) S. Antik.

Es wäre zu wünschen, daß jemand die allegorischen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zusammen suchte, und daraus eine bessere Iconologie machte, als die **Ripa** gegeben hat. Oft fehlt einem Künstler von Genie nichts, als daß er wisse, was andern vor ihm schon möglich gewesen. Hätten doch **Leßing** und **Klotz**, die so manchen Schriftsteller durchsuchten, um einen eben nicht sehr wichtigen Streit fortzusetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

Den nächsten Rang nach den einzeln allegorischen Bildern nehmen die allegorischen Vorstellungen ein, welche gewisse Lehren oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der so gar oft zur Unzeit angeführte Ausspruch des **Horaz**:

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus. —

Wenn übrigens ein allegorisches Gemählde eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft sagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geschehen seyn, so hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier sehen, was wir dort blos im Verstande, oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu diesem Vortheil der allegorischen Vorstellung noch die innerliche Vollkommenheit derselben, so wird ihre Wirkung so stark, daß sie alle poetische Kraft weit übertrifft; und hierin liegt eben der höchste Endzwek der Kunst.

Es sey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich

*) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

lich noch an mehrern Orten dieses Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es ist ein großer Mißbrauch der Kunst, daß noch so sehr durchgehends ein vollkommener Pinsel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieses heißt Mittel ohne Rüksicht auf den Endzwek schäzen. Die meisten Kenner gleichen dem Geizhals, der sich blos im Besitz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, selig preist. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen größern Werth, als es selbst von **Titians** Pinsel erlangen würde, wenn dieser nicht mit höherm Verdienst verbunden ist. Aber die Laufbahn, die nach diesem Ruhme führet, kann nur von Genien der ersten Größe glüklich betreten werden. Wenige sind hierin glüklich gewesen, und dieser Theil der Kunst ist wahrlich die schwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierin. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindischen Erfindungen des **Otto Venius**, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken sollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich sage nicht, daß Venius ein schlechter Zeichner gewesen, sondern daß seine Horazischen Sinnbilder elende Erfindungen seyen.

Man kann die ausgeführteren allegorischen Vorstellungen in Ansehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In physische, in moralische, und in historische. Es ist der Mühe werth, hierüber etwas umständlich zu seyn. Physische Vorstellungen sind solche, da ein Gegenstand aus der Natur in einem etwas ausführlichen allegorischen Gemählde vorgestellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur selbst, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir sprechen hier nicht von blos einzeln Bildern solcher Gegenstände, sondern von ausführlichen Vorstellungen, die im Gemählde das sind, was **Kleists** Frühling, oder Zachariäs Tageszeiten, in der Dichtkunst. Solche Gemählde stellen einige der wichtigsten Eigenschaften des Gegenstandes, den sie mahlen, vor. Hätte Pesne seinen Vorsatz ausgeführt, ein Dekengemählde, das er in **Rheinsberg** *) gemahlt hat, und darin der Anbruch des Tages vorgestellt ist, in Kupfer äzen zu lassen, so würde dasselbe hier als ein schönes Beyspiel dieser Art können angeführt werden. Dergleichen Vorstellungen können eben so ausführliche Bilder natürlicher Gegenstände geben als die sind, die Dichter uns vormahlen. Sie sind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der sichtbaren Natur genommen, aber mit sittlichen und pathetischen Gegenständen untermenget ist.

Die zweyte Gattung dieser Vorstellungen kann die moralische genennet werden. Sie stellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt vor. So ist die Beobachtung, **daß Dichtkunst und Musik große Kraft haben, die Liebe hervor zu bringen**, auf einem geschnittenen Stein **) allegorisch also vorgestellt. Amor bittet den Apollo inständig und etwas ungeduldig, ihm seine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Diese Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich seyn. Das schon

*) So klein dieser Ort ist, so bekannt muß er dadurch seyn, daß einer der größten jeztlebenden Monarchen sich daselbst zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unsern Augen ausgeführt worden sind.

**) Mariette n. 14.

schon erwähnte Gemählde von der Verläumdung ist ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieses Lasters zu fühlen. Solche Gemählde sind von den Allegorien der Rede nur darin unterschieden, daß sie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorstellen. Die Anmerkung, die dem Pythagoras zugeschrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolstande gewesen, zuerst die **Ueppigkeit** sich einschleicht, hierauf der **Ueberdruß**, dann **unnatürliche Ausschweifungen**, auf welche zuletzt der **Untergang** folget, ist schon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

Die dritte Gattung endlich ist die historische; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umständlicher vorgestellt werden. Im ersten Falle entsteht die gemeine historische Allegorie, dergleichen man so häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft; der andre Fall giebt die höhere historische Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des **Le Brün**, worauf einige Thaten **Ludwigs XIV.** vorgestellt sind, gehören. Diese Allegorie scheint das höchste und schwerste der Kunst zu seyn, das nur Mahler vom ersten Range erreichen. Schon in redenden Künsten ist dieses das schwerste, daß eine große Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Gesichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede so ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Besondere derselben übersehen können.

Wer darin glüklich seyn will, der muß nicht nur, wie der große Redner, ungemein viel zusammen zu fassen, sondern es noch überdies sichtbar zu machen wissen. Darin liegt der Grund der so sehr großen Seltenheit vortrefflicher Allegorien dieser Art, deren Kunst etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegorische Vorstellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn sie stellt nicht sowol die Begebenheit, als eine wichtige viel sagende Anmerkung über dieselbe vor, dergleichen etwa große Geschichtschreiber machen, da sie eine Begebenheit in einem besonders merkwürdigen Gesichtspunkt vorstellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infaustos populi romani amores *). Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geschichte, dieses kann auf eine leichtere und bessere Art geschehen; sondern auf die Darstellung derselben in einem sehr lebhaften Gesichtspunkte. Dieses Geschäfft ist für den Geschichtschreiber schon sehr schwer, für den Mahler ist es ein Gipfel der Kunst, den die größten Meister selten glüklich erreichen. Die Geschichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß sehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Absichten, oder in ihren Umständen, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieses Allgemeine macht eigentlich das Wesen der Allegorie aus.

In der Gallerie von Düsseldorf ist ein Gemählde von **Raphael**, das einen Jüngling in dikem Gebüsche an einer Quelle sitzend vorstellt, aus welcher er Wasser geschöpft, das er in einer Schaale vor sich hält. So weit ist dieses Stük blos historisch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit **Titians** Pinsel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieser einzelnen Figur hohe Gedanken, ein so erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Wasser auszudrüken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüste seinen göttlichen Beruf über-

*) Tac. Annal. II. 42.

überdenkt, und itzt glaubt man, seine erhabene Gedanken über die Taufe selbst zu empfinden. Dieses gränzet nun schon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß sich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch so richtiges Bild hätte, so würde der doch nur eine leserliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darstellen. Diese muß uns nicht den Buchstaben der Geschichte, sondern ihren Geist geben.

Darauf kömmt es also zuerst an, daß der Künstler in dem Körper der Begebenheit, die er allegorisch vorstellen will, eine Seele entdeke, und dann, daß er das unsichtbare Wesen derselben sichtbar mache. So müßte uns ein allegorisches Gemählde von Alexanders Eroberungen des persischen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, sondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürsten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit zu rächen; oder ausschweifende Herrschsucht mit allen ihren üblen Folgen, wenn sie einem schon mächtigen Fürsten von großem Verstande beywohnet; oder etwas dergleichen vorstellen, das uns gleich in einen Gesichtspunkt stellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen übersehen können. Hat der Künstler die Seele seiner Geschichte erst entdeket, so wird es ihm nicht schwer werden, das Besondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Personen, Zeiten, Oerter lassen sich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr ist, was uns die Alten von dem Mahler Aristides sagen, daß er in einem einzigen Bilde den, aus widersprechenden Zügen zusammengesetzten, Charakter des athenienſischen Volks richtig ausgedrükt habe; so dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunst allegorische Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbesserung der Sitten durch die Wiederherstellung der Wissenschaften; das große Werk der Kirchenverbesserung in seinen wichtigsten Folgen, oder in seinen Ursachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigsten Wirkungen derselben. Dergleichen Vorstellungen sind nicht gemahlte Erzählungen, wie so viel halb allegorische und halb historische Gemählde, sondern Vorstellungen von der Natur oder von der Wirkung gewisser Handlungen. So viel war hier über die Beschaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derselben zu sagen. Folgende Anmerkungen beziehen sich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derselben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt größtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegorischer Bilder ab. Eine Sammlung der besten, die schon vorhanden sind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde diesen so wichtigen Theil der Kunst sehr erleichtern. **Winkelmann** hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundsätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf diesem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben sucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen seyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, lassen sich am leichtesten erfinden. Ein Wapenschild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, ist dazu schon hinlänglich. Doch sollten bloße Anspielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen *), wenn sie gleich in den Antiken häufig vor-

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wortspiele vorkommen.

vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entschuldiget werden, als man noch nicht schreiben konnte, und sollten auch jezt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen schlechterdings unmöglich ist. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienste thun, rechnen wir auch solche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So sind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferschaalen in den dorischen Friesen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuser und dergleichen Bilder dieser Art haben keine Schwierigkeit. Eine gute Bekanntschaft mit den Gebräuchen der Völker giebt sie von selbst an die Hand.

Wahre allegorische Bilder, welche eine Eigenschaft der Sache, die sie vorstellen, ausdrüken, sind schwer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vorzustellen sind, deutlich entwikle, und in ihrer größten Einfalt sehe, besonders das Eigenthümliche, was die Sache am gewissesten bezeichnet, deutlich fasse. So hat jede Tugend außer dem, was sie mit den übrigen gemein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ihrem Ursprung oder in ihrer Wirkung; für diese muß der Künstler ein Zeichen finden. Hiezu dienet, was anderswo*) von Erfindung der Bilder überhaupt ist angemerkt worden. Alle dort angeführten Arten der Bilder haben hier statt.

Einige allegorische Bilder haben die Natur der Beyspiele, wie Orestes und Pylades, als ein Bild der Freundschaft; andere der Gleichnisse, wie ein Schiff mit aufgeblasenen Segeln, als ein Bild des glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Wasserschöpfen gebraucht wird, als ein Bild einer eitlen Unternehmung. Die Wahl dieser Gattungen der allegorischen Bilder wird durch die besondern Umstände, darin man sie braucht, bestimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer sich über einen vor ihnen stehenden Jüngling ernstlich unterreden, der Inhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyspiels deutlich ausgedrükt werden, wenn einer der beyden Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorstellt, als Ulysses an dem Hofe des Lykomedes ihn ausforscht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Beruf des Jünglings zu einer gewissen Lebensart zum Inhalte habe. Hingegen drükt ein einziges allegorisches Bild des Schmetterlings, auf den Sokrates, in ernsten Betrachtungen vertieft, seine Augen heftet, hinlänglich aus, daß er über die Unsterblichkeit denke.

So muß die Wahl der Bilder allemal durch den Gebrauch derselben bestimmt werden. Bilder der eigentlichen Allegorie bekommen ihre Bedeutung vornehmlich, wenn sie nicht für sich da stehen, sondern geschikt mit andern Gegenständen verbunden sind. So können Mohnköpfe verschiedene Bedeutungen haben. In einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Person gewunden, bedeuten sie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, sie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Also gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch genau vor Augen habe. Diejenigen scheinen die besten zu seyn, welche als Attributa, oder Kennzeichen, menschlichen Figuren beygelegt werden; weil

*) S. Bild.

weil sie auf diese Art mit der Vorstellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel größer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, sich andern zur Bewunderung darzustellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedrukt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauenfeder als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruk des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel bestimmter und nachdrüklicher zu machen; deßwegen haben die griechischen Künstler so viel allegorische Personen erdacht. Ein sehr schönes Beyspiel ist das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

Von der glüklichen Erfindung einzelner Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorstellungen ab, sie seyn von der physischen, moralischen oder historischen Gattung. Diese Vorstellungen müssen nothwendig durch handelnde Personen angedeutet werden; denn eine aus bloßen Zeichen zusammengesetzte Vorstellung, nach Art der hieroglyphischen Schrift auf ägyptischen Denkmälern, verdient den Namen eines allegorischen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich seyn, besondre Regeln zu Erfindung solcher Gemählde geben zu wollen. Inzwischen kann es doch nützlich seyn, wenn der Künstler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleißig überdenkt, und sich übet, durch dieselben zu allegorischen Vorstellungen zu gelangen.

Der erste und leichteste ist der Weg des Beyspiels; da von der Sache, welche man allgemein vorstellen will, blos besondere Fälle, als Beyspiele vorgebildet werden, welche entweder durch den Ort, oder durch gewisse Nebenumstände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den Dionysius in Corinth, den Tyrtäus an der Spitze eines Heeres, den Marius, wie er sich in einem Sumpf verstekt, Belisarius, der um Almosen bittet, oder andere, eben so treffende, besondere Fälle großer Glüksveränderungen, vorstellen; so war die Allegorie schon da. Der Ort allein verwandelte diese besondern Fälle in allgemeine Vorstellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch ist, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorstellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künstler nicht schwer werden, sie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemählde selbst gut angebracht, auch blos allegorische Verzierungen des Namens, der das Gemählde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichnisses ist schon schwerer. Der Künstler muß erst ein gutes Gleichniß erfinden, das seinen Gedanken wohl ausdrüket, hernach aber durch eine andere Erfindung die Deutung desselben anzeigen. Ein Gemählde, auf welchem zu sehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere schlanke Bäume und Sträucher blos etwas niederbeuget, könnte als eine bloße Landschaft angesehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demselben Gemählde Personen vorgestellt würden, an denen man deutlich merkte, daß sie die Vorstellung als ein Gleichniß auf die allgemeine Lehre anwenden, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein stolzer widersetzlicher Sinn, entgegen zu setzen sey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch diesen Weg zu

zu schönen allegorischen Gemählden kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sinnbilder, ist der schwerste, aber auch, wenn er glüklich betreten wird, der vollkommenste, indem er am weitesten führt. Wer durch diesen Weg die Gewalt und die mancherley seltsamen Wirkungen des Glüks vorstellen wollte, müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches stünde, wie in den beyden vorhergehenden Beyspielen. Daher werden dergleichen Vorstellungen, reine Allegorien genennt. Das Glük würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron sitzen. Man würde ihr solche Attributs geben, wodurch verschiedene Züge ihrer Macht sowol, als ihres Eigensinnes angedeutet würden. Ein Zauberstab in der Hand könnte die schnellen u. wunderbaren Wirkungen ihrer Macht ausdrüken. Ihren Thron könnte man schwebend, und von den verschiedenen, in allegorischer Gestalt erscheinenden Winden getragen, vorstellen, um sowol die Schnelligkeit, als die Unbeständigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In dem Gesicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigensinn, Frechheit und Unbesonnenheit ausgedrükt werden. Wollte man die Vorstellung ausführlicher machen, so könnte in verschiedenen Nebenbildern noch viel angezeiget werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Hoheit und Sklaverey, und verschiedene Bilder dieser Art erscheinen. Vor ihr her könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen daß das Glük unerwartet kömmt, und verschiedenes von dieser Art.

An dergleichen allegorische Vorstellungen aber muß sich kein Künstler wagen, als der sich getrauet in das Heiligthum der Kunst zu dringen, wo Apelles und Raphael zu allen Geheimnissen derselben sind eingeweihet worden. Denn hier gilt vornehmlich, was Horaz von den Dichtern sagt:

> — mediocribus esse Poetis
> Non homines, non dii, non concessere columnae.

Eben deßwegen, weil die reine Allegorie, wenn sie gut ist, das Höchste der Kunst ausmacht, so wird sie, wenn sie in ihrer Art schlecht ist, zum verächtlichsten derselben.

Der Gebrauch der Allegorie ist vielfältig. Die Baukunst bedient sich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Bestimmung einzuprägen. So wird sie in den Verzierungen des dorischen Frieses gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferschalen sich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berlinischen Zeughauses, zu Kriegsgebäuden; Wapenschilder, Zepter und Kronen, wie an dem Fries des Berlinischen Schlosses, zu Pallästen der Monarchen, schiken. Durch dergleichen allegorische Verzierungen, die an verschiedenen Theilen der Gebäude anzubringen sind, können selbige auch zugleich einen bestimmten Charakter, und, wenn es erlaubt ist, sich so auszudrüken, ihre eigentliche Physionomie bekommen. In dieser Kunst aber kann die Allegorie nicht nur in Zierrathen, sondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemählde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit großem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzwek der Künste zu erreichen *).

Die Alten haben die Allegorie häufig zur Bezeichnung ihrer Geräthschaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tische, Stühle wurden vielfältig mit allegorischen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen

*) S. Künste.

beträchtlichen Nutzen; sie dienen inzwischen doch dazu, daß sie auch die gemeinsten Sachen interessant machen; daß die Vorstellungskraft auch bey den gleichgültigsten Beschäfftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zwek der schönen Künste ist*).

Inzwischen haben die hieroglyphischen und allegorischen Verzierungen solcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß sie dem Mahler sehr oft in seinen allegorischen Arbeiten große Dienste thun, die Personen oder auch allegorische Bilder zu bezeichnen. Ein Schäferstab auf einem Grabmal kann schon hinlänglich seyn, die Person anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorstellung einer Handlung kann oft eine solche Kleinigkeit der ganzen Vorstellung eine Deutlichkeit geben, die sie sonst nicht haben würde.

Am öftersten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol sie, seitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigsten nöthig ist. Denn in den meisten Fällen wird die Sache, die man sagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchstaben besser gesagt, als durch Bilder. Wichtiger ist sie, wenn der Künstler so glüklich ist, eine vielbedeutende Allegorie auf seine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umständliche Weise ausdrükt. Dergleichen Vorstellungen aber sind selten**).

Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern und auf Ehrenmälern. Blos einige historische Umstände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild seyn. Der auf dem Grabstein des Diogenes eingegrabene Name hätte sich eben so gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewisser die Person bezeichnet. Nur eine abergläubische Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern schön finden*). Soll sie auf solchen Werken einen Werth haben, so muß sie vielbedeutend seyn, und mehr sagen, als eine Schrift hätte sagen können, oder es mit größerer Kraft sagen. Ein sehr schönes Beyspiel eines Denkmals, das mehr sagt, als eine Schrift würde gesagt haben, ist das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweiz, gesetzt hat**). Ueberhaupt können diejenigen Vorstellungen die kräftigste Bedeutung haben, in denen Figuren von menschlicher Bildung angebracht sind; weil der Ausdruk des Gesichtes allein oft mehr sagen kann, als alle Worte.

Dahin gehören also auch die Statuen der heidnischen Gottheiten, welche, wie schon gesagt, im Grunde nichts als Allegorien sind, und die entweder in Tempeln oder andern öffentlichen Orten, als symbolische Vorstellungen zu bestimmtem Endzweke aufgestellt werden †).

Endlich macht auch die Mahlerey für sich selbst einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegorische Gemählde, oder durch Einmischung der Allegorie in historische Vorstellungen. Die erstern können einen großen Werth bekommen, wenn sie wichtige Gegenstände des Geistes oder des Herzens, auf eine höchst lebhafte Art dem Auge darstellen, um den Eindruk derselben desto stärker zu machen. Gemählde von dieser Art, die von einigem Werth wären, sind zwar, wie schon angemerkt

*) S. Künste.
**) S. Schaumünze.

*) S. Winkelm. von der Alleg. V. Cap. Beyspiele von allegorischen Vorstellungen auf Grabmälern findet man häufig beym Pausanias.
**) S. Denkmal.
†) S. Statuen.

merkt worden, sehr selten, und dieser höchst wichtige Theil der Kunst ist noch zu unvollkommen, und erwartet Künstler von besonders glüklichem Genie, um sich empor zu heben.

Die Einmischung der Allegorie in historische Gemählde ist von zweyerley Art. Entweder eine bloße symbolische Bezeichnung der Personen, der Oerter, der Zeiten, oder eine Einführung allegorischer Personen unter die historischen. Ueber die erstere Gattung ist bereits kurz hiebevor gesprochen worden. Wir merken hier noch dieses an, daß es allemal besser ist, den Mangel guter symbolischer Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu ersetzen. So haben es Raphael und Poußin gemacht; jener in einem Gemählde der farnesischen Gallerie, wo man die Hauptperson, und folglich den Inhalt des Gemähldes hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum. deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchises vorstellt. Eben so vortheilhaft hat der französische Mahler den eigentlichen Geist eines seiner Gemählde durch diese, auf ein vorgestelltes Grabmal geschriebene Worte: Auch ich war in Arcadia, angezeiget *). Die andere Gattung wird von einem feinen Kunstrichter **), als etwas widersinnisches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann seine Gründe an dem angeführten Orte nachlesen. Sie sind so stark, daß man ihm schwerlich den Beyfall versagen kann. Indessen ist dieses, so wie die Einmischung der Mythologie in die heutigen Oden †) eine Sache des Gefühls, die man denen lassen kann, die sich daran vergnügen.

Doch scheinet dieses auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu seyn, daß allegorische Personen nicht sollten Antheil an der Handlung nehmen. Es scheinet, daß das, was oben von dem Gebrauche der allegorischen Wesen in dem Gedichte ist erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen schlauen Liebesstreich beschrieben hat, gar wol hinzu setzen könnte, daß Venus und die Liebesgötter sich darüber gefreuet haben; so könnte auch ein Mahler, wenn er einen solchen Streich historisch und von bekannten Personen vorgestellt hätte, wie es scheinet, ohne Anstoß den geistreichen Einfall dabey anbringen, wodurch Alban seinem Gemählde von dem Raub der Proserpina ein großes Leben gegeben hat. Man sieht auf diesem Gemählde den Pluto mit der entführten Proserpina davon eilen. In der Luft sieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindischen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite sieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um sie glükwünschend zu küssen *). Dieses ist gewiß eine der artigsten Einmischungen allegorisch. Personen in ein historisches Gemählde, welches wol schwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muster dienen, wie eine so schlüpfrige Sache mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte Rubens in der Gallerie von Luxenburg die Einmischung der Allegorie mit so viel Geist behandelt, als Alban gezeiget hat, so würde du Bos vermuthlich weniger Abneigung

*) S. du Bos Refl. sur la poesie et la peint. T. I. sect. 6.
**) S. Du Bos.
†) S. Mythologie.

*) S. Gemählde der königlichen Gallerie zu Dresden.

gung gegen diese Gattung der Gemälde geäußert haben.

* *

Von der Allegorie in den **zeichnenden Künsten** überhaupt, besonders aber in der **Mahlerey**, handeln unter mehrern: Giov. P. Lomazzo, im 7ten Buche s. Trattato dell' arte della Pittura .... S. 527. der Ausg. von 1585. 4. im 33 Kap. worin er die, den verschiedenen Gottheiten des Alterthumes zu gebenden Gestalten zu bestimmen sucht. Ger. Lairesse, unter der Aufschrift: „Von der Anordnung der Bilder, welche die Sinne bezeichnen,“ in s. Großen Mahlerbuche, im 11ten Kap. des 2ten Buches, Bd. 2. S. 102 u. f. — R. de Piles, von ihrer Erfindung und den Eigenschaften derselben, in s. Cours de Peint. S. 56 u. f. der Amsterd. Ausg. von 1766. 12. — Du Bos, von allegorischen Personen, und allegorischen Personen überhaupt, in den reflex. crit..... B. I. Abschn. XXIV. S. 176 der Dresdner Ausg. — Joh. Winkelmann, von dem Nutzen, und den Vorzügen der Allegorie, in der Schrift von der Nachahmung der griech. Werke, S. 39. 2te Aufl. — H. v. Hagedorn, von den Gesetzen der Allegorie; von ihrer Entstehung in der Kunst; in wie fern Mahler ganz neue allegorische Personen schaffen können; von den Schwierigkeiten ganz allegorischer Zusammensetzungen; von dem behutsamen Gebrauche derselben; von den Gebäuden, bey welchen sie unentbehrlich ist, in s. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 152 u. f. und S. 458 u. f. — Frz. Chrstph. v. Scheyb, handelt, unter der Aufschrift: „die Allegorie, oder die heimliche Bedeutung,“ im 15ten Abs. s. Orestrio, Th. 1. S. 166. von der Wirkung allegorischer Personen überhaupt, und ihrer Wirkung in Verbindung mit wirklichen Personen; von der nöthigen Vorsicht und Mäßigung darin; von den Fällen, worin Allegorie nothwendig ist, und d. m. — Von der Behutsamkeit im Gebrauche der Allegorie in biblischen Gemählden, wird in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. 10. S. 99. — Von der Allegorie in der **Bildhauerey**, in der Plastik, S. 127 u. f. — Von der Allegorie auf **Münzen**, in den kritischen Wäldern III. S. 87 und im Laokoon, S. 16. Anm. h. gehandelt. — Ein Aufsatz über Allegorie von H. Moritz, im 2ten St. des 3ten Bdes. der Monatschr. der Berliner Academie der Künste. — Auch sind hieher noch die zwey Dissertationen: Artificem ea, quae sibi non conveniunt, fingentem poetae monitorem proponit, Vitt. 1764. 4. von Benj. Gottl. Laur. Boden zu zählen. — Vielleicht würde alles Raisonnement über Allegorie, und über allegorische Darstellungen eine bestimmtere Wendung erhalten, wenn man diese Benennung solcher Darstellungen (welche, im Vorbeygehn gesagt, von den frühern Italienischen Künstlern selbst nie, sondern an deren Stelle immer das Wort istoria von ihnen gebraucht wurde) mit der Benennung **mahlerische Dichtung** vertauschte. Eigentlich allegorisiren kann der bildende Künstler nicht. Nur durch die Stelle, welche sein Werk einnimmt, nur durch seinen Zweck dabey, nur durch die Veranlassung dazu, wird es Allegorie. Aber durch alles dieses ist **das Werk** selbst es noch nicht; es ist Darstellung irgend einer, wahren, oder erdichteten, Begebenheit, irgend eines Gedankens; und weit entfernt, jene, oder diesen, zu verhüllen, oder unter einem andern Bilde zu zeigen, soll es solche vielmehr, in der Gestalt, welche der bildende Künstler ihnen zu geben vermag, **ganz eigentlich** versinnlichen, vergegenwärtigen, anschaulich machen. Der berühmte Neptun des Rubens ist nur in so fern Allegorie, als er Anspielung auf die glückliche Ueberfahrt eines Gouverneurs der Niederlande war. Ist nun aber die Allegorie in den bildenden Künsten blos **Dichtung**: so fragt es sich, ob der bildende Künstler, bey Darstellung gewisser wirklicher Begebenheiten, nicht dichten dürfe? Ob er, bey allen, dichten könne? Ob Darstellung einzeler, großer und guter, Gedanken sich mit dem

Wesen seiner Kunst, und, unter welchen Bedingungen, sie sich damit verträgt? u. s. w. Zu der Untersuchung, und Auflösung dieser Fragen gebricht hier der Raum; so viel ist aber gewiß, daß, mit Hülfe des Begriffes von **Dichtung** viele Kunstwerke sich glücklicher, als es so oft geschieht, erklären lassen, oder viel verständlicher werden. Auch ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß der wirkliche, wahre Künstler eben so gut, als der eigentliche Dichter, bey allen seinen Werken, mehr oder weniger, Dichter ist. — —

Zu der **Kenntniß**, und zu der **Darstellung** sogenannter allegorischer Personen und allegorischer Kunstwerke, können, ausser mehrern, folgende Schriften dienen: Philostratorum Imagines, und Callistrati Descript. statuar. in den Philostrat. Oper. S. 755 u. f. Ed. Olear. französisch, mit den sämmtlichen Werken derselben, von Blaise Vigenere, Bourb. 1596. f. Par. 1611. 4. und die beyden angeführten Schriften, einzeln, mit Anm. von Th. Embry, Images, ou tabl. de platte peinture... Par. 1615. 1629. 1637. f. deutsch, mit den sämmtlichen Werken, von Dav. Chrstn. Seybold, Lemgo 1776. 8. Die erstern bestehen, bekannter Maßen, aus 81 Beschreibungen von, vorgeblichen, oder wirklichen, Abbildungen größtentheils mythologischer Personen, und die letztern aus 14 Beschreibungen von dergleichen Statuen. — P. Ovidii N. Metamorph. Lib. XV. Wegen der Ausg. Uebersetzungen, und Erläuterungsschr. s. den Art. **Erzählung**; hier kommen sie nur in so fern in Betracht, als sie die Quelle sind, aus welcher die Künstler so oft die Gegenstände ihrer Arbeiten gezogen haben. Folglich gehört hier nichts zu ihnen, als, Les Metamorphoses d'Ovide en 140 estampes, p. MM. Basan et le Mire, Par. 1768 — 1769. 4. — Ein ähnliches, aber weniger bekanntes, und benütztes, obgleich, freylich, auch nicht ganz so mahlerisch geschriebenes Werk, ist die Genealogia Deorum Lib. XV. und De Montium, Sylvar. Lacuum, Fluvior. Stagnor. et marium Lib. vom Giov. Boccacio, (Ven. 1472) f. Reg. 1481. f. Basl. 1532 f. Ital. das erstere von Gius. Betussi, 1547. 1554. 1564. 4. das letztere von Nic. Liburnio, f. l. et a. 4. und Flor. 1598. 8. — Hieroglyphica, s. de Sacris Aegyptior. aliarumque gentium litteris commentar. Lib. LVIII. Auct. Ioa. Pier. Valerianus. Bolzanius († 1558). Die ersten Ausg. sind mir nicht bekannt; zu Frft. ist es 1678. 4. 2 Th. mit K. verm. mit zwey Büchern von Cöl. August. Curio, und mit einem Zusatz von 6 neuen Büchern alphabetisch geordneter, und aus ältern und neuern Schriftstellern gezogener Hieroglyphen, gedruckt worden. Einen Auszug daraus gab Heinr. Schwalenberg, unter dem Titel: Aphorismi hieroglyphici 1592. und 1606. 8. heraus. Auch sind davon eine italienische und zwey französische Uebersetzungen vorhanden. Winkelmann (Versuch einer Allegorie S. 23) sagt davon: die Absicht ihres Verf. war, vorzüglich die symbolischen Zeichen der Aegypter, mehr aber diejenigen, welche sich in alten Schriften, als auf Werken der Kunst erhalten haben, zu erklären. Ausser diesen hat er einige Bilder der Griechen aus ihren Scribenten gesammelt, allein aus alten Denkmahlen ist nichts bey ihm zu finden, und was er anzeigt, ist mehrentheils auf seichte Muthmaßungen gegründet, und was gut ist, verliert sich, unter unnöthigem Gewäsche, um ein großes Buch zu schreiben. — Le Imagine degli Dei degli Antichi, di Vinc. Cartari, Ven. 1566. 4. Mit Kupfern und verm. durch Ces. Malfatti, erschien es zuerst, Padov. 1609. 4. Darauf sehr verm. und verbessert durch Lor. Pignoria, Padua 1615. 4. (beste Ausg.) 1626. 4. Ven. 1647. 4. Lat. unter dem Titel: Pantheum Antiquor. durch Ant. Verderius, Lugd. B. 1581. 4. Rot. ad Tubar. 1683. 4. Frcft. 1687. 4. Franz. durch eben denselben, Lyon 1581. 4. Tournon 1606. 8. mit K. Deutsch, durch Paul Hachenberg, mit vorgeblichen Erläuter. Maynz 1687. Frft.

1690. 4. mit K. Auch die Sandrartsche Iconologia Deor. oder Abbildung der Götter der Alten, Nürnb. 1680. f. und im 8ten Bd. der neuen Ausg. s. Werke, blos aus einigen 30 Kupferbl. bestehend, ist, wie Sandrart selbst sagt, gänzlich aus dem Werke des Cartari gezogen. Und bey den oben angezeigten spätern Paduanischen Ausgaben des Originals sind zugleich die, von H. v. Murr, in s. Bibl. de Peint. de Peint. etc. S. 508, als ein besonderes, erst im J. 1647. 4. zu Venedig gedrucktes Werk, angezeigten Allegorie di Cesare Malfatti befindlich. — Della forma della Muse, cavata dagli autori greci e latini, da Giamb. Lomazzo, Mil. 1571. 4. — Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini di vertù, vizi, affetti passioni, arti, discipline, elementi, corpi celesti, cavate dell' Antichità . . . di Ces. Ripa, Rom. 1593. 4. verm. Sienna 1613. 4. Mit Zus. Pad. 1618. 1625. 4. Mit neuen Vermehrungen, als z. B. den, einzeln vorher erschienenen Gerolifici morali des P. Ricci, und mit Anm. und Erläuter. durch Ces. Orlandi, Perugia 1764. 1766. 4. 5 B. mit K. Franz. der Text durch Jean Baudoin, der diesen verkürzte, und Moralitäten hinzusetzte, und die Kupfer von J. de Bie, Par. 1636. 1644. f. 1667. 1677. 1681. 4. in 2 Th. Amsterd. 1698. 12. 2 Th. Deutsch, durch D. P. Pers, Frft. 1669. 4. Durch J. G. Hertel, nach der ersten, vermehrten, Ausgabe, Augsb. (s. a.) f. Nürnb. 1732. 4. Engl. unter dem Titel, Collection of emblematical Figures, by George Richardson, Lond. 1777. 4. Auch ist ebendesselben Complete System of Iconology, Lond. 1785. 4. 2 B. aus dem Werke des Ripa, so viel ich weiß, gezogen. Dieses Buch, ist leider, noch immer, im Ganzen das Handbuch der Künstler; und doch ist Winkelmanns Urtheil davon wohl nicht zu hart. Er sagt, in s. Versuch einer Allegorie, S. 23. davon: „Ripa's Belesenheit in seiner Iconologie ist mehrentheils aus dem Werke des (vorhin angezeigten) Valerianus genommen; das übrige ist theils aus Büchern, die von Sinnbildern handeln, als Alciatus, Typotius, u. s. f. genommen, ein großer Theil aber ist auf seinem eigenen Grunde, oder vielmehr in seinem Gehirne erwachsen. Seine Bilder sind dergestalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmaale in der Welt wären, und man sollte glauben, er habe weder von Statuen, noch von erhobenen Werken, noch von Münzen und geschnittenen Steinen Nachricht gehabt. Seine Bilder sind höchstens bey Illuminationen und wenige in Gemählden, anzubringen. Man könnte viele Einfälle desselben nicht lächerlicher erdenken; und ich glaube, wenn ihm z. B. das welsche Sprichwort, in ein Sieb pissen, das ist vergebliche Dinge thun, eingefallen wäre, er würde auch dieses figürlich gemacht haben." — Tableaux du temple des Muses . . pour representer les vertus, et les vices . . . . Par. 1655. f. Unter dem Titel: Temple des Muses, Amst. 1733. f. und mit der Aufschrift: Collection originale des tableaux les plus interessans des metamorphoses d'Ovide . . . . Par. 1770. f. 60 Bl. Der, in der letzten Ausgabe sehr verkürzte, dabey befindliche Text ist von dem Abt Marolles; die Gemählde, nach welchen sie gestochen worden, sind von Abr. Dieppenbeck, und die Kupfer von Bloemart. Auf dem Titel des Amsterdamer Nachstiches, wird B. Picard fälschlich, als der Urheber der Zeichnungen angegeben. — Das 3te Kap. des 11ten Buches in Ger. Lairesse Großem Mahlerbuch, B. 3. S. 285. handelt von „einigen, auf besondre Personen gerichteten Vorbildungen, welche füglich mit stillliegenden Sachen ausgeführt werden mögen." — Teutsche Mythologie, oder Beschreibung aller erdichteten heydnischen Götter und Göttinnen, Sulzb. 1712. 8. — Tresor de Fables choisies des plus excellens Mythologistes, p. J. Louis Kraft, Brux. 1733. 150 Bl. — Romeyn de Hooghe Van de Hieroglypen of Merkbeelden der Ouden Volkeren . . . . door Andr. Heinr. Wenetho-

sterhovius. Amsterd. 1735. f. mit Kupf. Deutsch mit Siegm. Jac. Baumgartens Vorrede, Amst. 1744. 4. mit K. Auch ist die Science hieroglyphique, ou Explication des figures symboliques des Anc. Amst. 1746. 4. mit K. meines Wissens eben dieses Werk, welches, wie die Gemählde seines Urhebers, von einer üppigen, überfüllten Einbildungskraft zeugt. In der Vorrede giebt Baumgarten Nachricht von den Büchern, welche von den Aegyptischen Allegorien handeln, die aber nicht näher hierher gehören. Das Buch besteht aus 63 Kap. in welchen das, vor jedem derselben befindliche Kupfer erklärt wird. — Polymetis, or Enquiry concern. the agreements between the works of the Roman poets and the remains of the ancient Artists, by I. Spense, Lond. 1747. f. (Ueber die mehrern Ausgaben, Auszüge und Uebers. s. den vorhergehenden Artikel) — Diction. iconologique, ou introduction à la connoissance des Peintures, Sculpt. Estamp. Medailles, Pierres gr. Emblemes, Devises . . . . p. Mr. d. P. (Honore' La Combe de Prezel) Par. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Deutsch ebendas. 1759. 8. — Dictionaire Mytho-Hermetique dans lequel on trouve les Allegories fabuleuses des Poetes, les Metaphores, les Enigmes etc. p. Ant. Jos. Pernetti, Par. 1758. 8. — Iconologie, tirée de divers Auteurs . . . p. J. B. Boudard, Parm. 1759. f. 3 B. Vienne 1766. 8. 3 B. Ist ital. und französisch abgefaßt, und enthält 630 iconol. Vorstellungen. Winkelmann a. a. O. sagt, daß dieses Werk kein geneigter Urtheil verdiene, als die Schriften des Valerianus und des Ripa. „Es enthält wenig selbst erfundene Bilder; die mehresten sind aus dem Ripa genommen und in lang gespaltene Figuren nach neuer Tracht, und in dem Mode-Styl gezeichnet, eingekleidet.“ Auch zeigt er das Unzulängliche und Unbefriedigende der Bilder in einzeln Beyspielen. — Dizionario delle Favole, per l'Intelligenza dè Poeti, de Quadri e delle Statue . . . Tor. 1761. 8. (Eigentlich nur für Schulen geschrieben) — (Almanac iconol. . . . . p. Mr. Gravelot, Par. 1764 — 1769. 12. 5 Th. — Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst . . . Dresden 1766. 4. von Joh. Winkelmann. Daß durch dieses Werk das Bedürfniß der Künstler nicht befriedigt worden, ist bekannt. Der Verf. hat sich mehr in Widerlegung und Berichtigung der Erklärungen und Meinungen Anderer verlohren. als daß er glückliche Bilder für die Darstellung aufgesucht hätte. S. übrigens die Neue Bibl. der schönen Wissensch. B. 3. S. 217 u. f. — Nouvelle Iconologie histor. par J. Chret. de la Fosse; cont. les attributs hieroglyphiques, qui ont pour objets les IV Elemens, les IV Saisons, les IV part. du monde, les differens complexions de l'homme etc. Par. 1768. f. 111 Bl. — Eine Folge von 216 Iconol. Blättern, worauf die Tugenden, die Laster, die Künste und die Gottheiten der Fabel dargestellt sind, von Huquier, erschien, Par. 1769. f. — Wie die Alten den Tod gebildet . . . . von Gotth. Ephr. Lessing, Berl. 1770. 4. vergl. mit H. Herders Schrift: Wie die Alten den Tod gebildet? Hannov. 1775. 4. und verm. in der 2ten Samml. der zerstreuten Blätter, Gotha, 1786. 8. S. 273. u. f. — Le Manuel des Artistes et des amateurs; ou Dict. histor. et mythol. des emblemes, allegories, attributs . . . . relativement au costume, aux moeurs, aux usages, Par. 1770. 12. 4 B. — Iconarii univers. Tentamen, s. rerum omnium imagines, in aere eleg. incisae ac ordine litterar. dispositae, R. 1776. 4. 4 B. — Iconologie diss. et gr. Mr. (Phil.) Parizeau, Par. 1777. f. — Gli Elementi rappresentati in IV Deita e li sentimenti del corpo, invenz. di Adr. Collaret, intagl. da Gius. Lauri, R. 1783. fol. — Encyclopädie der alten Geschichte, Götterlehre, Fabeln und Allegorien. von Chr. Frdr. Prange, Halle 1783. 8. — Allegorische Personen, zum Gebrauch der bildenden Künste, von Wilh. Ramler

und Bernh. Rode, Berl. 1783. 4. ursprüngl. in den beyden ersten Bänden der Academie der Künste . . . . zu Berlin befindlich. — — Auch können hierbey noch von Nutzen seyn, Mem. sur Venus, p. Larcher, Par. 1775. 8. — Dissertat. sur les attributs de Venus . . . p. Mr. l'Abbé Chau, Par. 1776. 4. Ueber die Attribute der Venus . . . von E. Richter, Wien 1783. 8. (aus jenen gezogen) — Nemesis, ein lehrendes Sinnbild, von H. Herder, in der 2ten Samml. s. zerstreuten Blätter, S. 213. und Persepolis, eine Muthmaßung, in der 3ten Sammlung, S. 301. u. f. — Ueber Flügel und geflügelte Gottheiten, von C. L. Junker, Erf. 1786. 8. Jupiter, eine Antike . . . . von ebend. Nürnb. 1788. 8. und Erläuter. dazu in dem 9ten St. S. 195. von H. Meusels Museum, Mannheim 1789. 8. — Ueber die Horen und die Grazien . . . . Jena 1787. 8. — Ueber den δημος, oder ob es möglich gewesen, das athenienſische Volk in einer Figur darzustellen, von einem Künstler, in dem 8ten St. S. 99. von H. Meusels Museum, Mannh. 1789. 8. —

S. übrigens die Art. **Mythologie, Sinnbild** und **Ueblich.**

Allegro.

(Musik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche etwas geschwind und mit Munterkeit sollen vorgetragen werden. Weil aber verschiedene Grade des hurtigen sind, ehe man auf das ganz schnelle kommt, so werden dieselben noch durch andere Bestimmungen dieses Worts angezeiget. Allegro di molto, oder allegro assai, bezeichnet das ganz hurtige, das dem schnellen oder Presto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige. Aber meist jedes Stük, dem allegro beygeschrieben ist, hat deßwegen doch seinen besondern Grad der Geschwindigkeit, den ein geschikter Spieler aus dem Ausdruk und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Gesang, schiket sich zu dem Ausdruke der muntern Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwatzhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des Allegro nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdruks ein merklicher Unterschied; indem ein Stük mit derselbigen Geschwindigkeit lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieses Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung soll gespielt werden, ein Allegro nennt.

Allemande.

(Musik.)

Diesen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonstüke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andre Instrumente. Sie ist in vier Vierteltakt gesetzt, hat einen etwas ernsthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterstützt. Der Name zeiget an, daß sie von deutscher Erfindung ist.

Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem Französischen Tambourin.

Man giebt auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke sehr gebräuchlich ist. Aber nicht richtig; denn dieser hat $\frac{3}{4}$ Takt. Er hat etwas sehr artiges, und fröhliches. Sehr

Sehr oft sieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuschauer großes Vergnügen macht. Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.

(Schöne Künste.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein ist. Es wird dem Besondern entgegen gesetzt, welches nur einzelnen, oder zu einer Gattung gehörigen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Besondern gehört deßwegen zur Theorie der schönen Künste, weil es in gar vielen Fällen nothwendig ist, das Allgemeine durch das Besondere auszudrüken. Hierauf scheinet Horaz in der Anmerkung: difficile est proprie communia dicere*), zu zielen. Das Allgemeine ist aus zweyerley Gründen unästhetisch: weil es durch abgezogene, und also von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein ist, und deßhalb die Vorstellungskraft nicht genug reizt.

Das Allgemeine befindet sich blos in dem Verstande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerührt: daher kann das Allgemeine niemals sinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Besondern gesagt wird. Hieraus entstehen so mancherley Kunstgriffe das Allgemeine besonders zu sagen; dergleichen sind die Bilder, die Beyspiele, die Gleichnisse, die Allegorie, wo das Allgemeine der anschauenden Erkenntniß in dem Besondern vorgelegt wird. Dabey ist denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine sich um so viel gewisser eindrükt, je neuer und reizender das Besondere ist, aus dem es erkannt wird.

Ein andrer weniger gemeine Kunstgriff, das Allgemeine besonders zu sagen, besteht darin, daß das Besondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in diesem Ausdruk;

> Ach! ich sahe der Tugenden letzte vom Erdreich geflohen**).

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: **nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.**

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, sondern nur bey solchen zu brauchen seyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen stärkern Eindruk machen müssen.

* *

Von der Nothwendigkeit, das Allgemeine, in Rücksicht auf Schreibart überhaupt, in das Besondere zu verwandeln, handelt Home, in den Elements of Criticism, Bd. 2. S. 325. der 4ten Ausg. in dem Kap. von Erzählung und Beschreibung, vergl. mit dem 4ten Kap. Band 1 S. 236. — Auch findet in dem Versuch über den Roman, Lign. 1774. 8. S. 500. sich etwas darüber. — Von der Allgemeinheit, in Rücksicht auf dramatische Charaktere handelt vortreflich G. E. Lessings Hamburgische Dramaturgie, Th. 2. S. 274. Leipz. Ausg. so wie R. Hurd in dem Aufsatze über die verschiedenen Gebiete der dramat. Poesie, bey s. Commentar über Horazens Brief an die Pisonen, Th. 2. S. 25 u. f. d. Ueb. vergl. mit dem Commentar selbst über die Verse: respicere exemplar vitae morumque jubebo Th. 1. S. 226 d. Ueb. — — Uebrigens geht die, von H. Sulzer angeführte Stelle des Horaz eigentlich nicht auf das, wovon in dem Artikel die Rede ist, sondern auf Erfindung dramatischer oder tragischer Charaktere, wie es der Zusammenhang

*) De Arte v. 128.

**) Bod. Sündfluth II. Ges.

hang zur Genüge zeigt, und auch jeder Erklärer und Uebersetzer derselben deutlich genug gezeigt hat. —

Alt.

(Musik.)

Bedeutet eine Stimme in der Musik, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt. Man giebt dem Alt in seiner höchsten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zweygestrichene fe. Von bemeldtem f. bis ins eingestrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zweygestrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsstimme den Alt ohne Härte singen. In den Kirchen der protestantischen Schweiz, wo durchgehends vierstimmig gesungen wird, führen die jungen Mannspersonen den Alt, aber insgemein so, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altschlüssel ist der c Schlüssel auf der dritten Linie

Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der schönen Künste die Alten nennt, so versteht man dadurch die alten Völker, bey denen sie vorzüglich geblühet haben; vornehmlich die Griechen und Römer. Diese haben sich durch einen feinen Geschmack und durch fürtreffliche Werke der schönen Künste vor allen andern hervor gethan. Es läßt sich gar nicht läugnen, daß sie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern selten erreichen. Einige Kunstrichter haben so laut von den Vorzügen der Alten gesprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deßwegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang ist geführt worden.

In diesen Streit wollen wir uns nicht einlassen; er ist mit so wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk *) sich unterstanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, sondern sie sogar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieses Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geschmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künsten der Alten gesprochen **), so wollen wir hier bloß bey dem bleiben, was die Beredtsamkeit und Dichtkunst betrifft.

Obgleich die Grundsätze des Geschmaks für alle Zeiten dieselbigen sind; weil sie sich auf die unveränderlichen Eigenschaften des Geistes gründen: so ist dennoch eine große Verschiedenheit in den zufälligen Gestalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müssen wir nothwendig auf dieses Zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredtsamkeit und Dichtkunst, von demjenigen, was bey den Neuern für das schönste gehalten wird, sehr verschieden, und dennoch vollkommen schön seyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, so werden wir viele falsche Urtheile fällen. Die Schönheit eines persischen Kleides kann nicht nach der europäischen Mode beurtheilet werden: man muß dabey die persische Form, als die Richtschnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geschmaks gegeben, geht sehr

*) Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les ſciences 2 Vol. 12.

**) S. Antik.

sehr oft von der heutigen Form weit ab; ob gleich das Wesentliche dieser Werke einerley ist. Wir reden hier hauptsächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geschrieben sind, sondern von solchen, bey denen eine moralische Absicht zum Grunde liegt, welche durch eine, dem Geschmake der Zeiten angemessene, Form erreicht wird.

So hatten die griechischen Dichter bey ihren Trauerspielen nicht blos die Absicht, ihre Zuschauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verschiedener Empfindungen zu setzen, dadurch ihre Geschiklichkeit zu zeigen, und sich persönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Absicht der neuen Dichter. Diese Verschiedenheit in den Absichten mußte nothwendig einen großen Unterschied in der Ausführung hervorbringen.

Es ist aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht ursprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derselben beurtheilt werden. Ohne diesen Leitfaden, wird man sehr falsche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerspiels. Wenn sie aber bedächten, daß die festlichen Gesänge derselben das wesentlichste der ältesten Trauerspiele, und die Handlung etwas zufälliges gewesen *); so würden sie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht stund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geschmak und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

*) S. Chor. Episode.

Eben so findet man in den redenden Künsten der Alten Dinge, die auf das beste und vernünftigste in den Hauptabsichten der Verfasser gegründet sind, und also nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieselben Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelstand verursachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des ersten Aufzuges in der **Antigone** des **Sophokles** lesen, so wird es uns anstößig und frostig scheinen, daß der Soldat, welcher dem **Creon** die Zeitung von der Beerdigung des **Polynices** hinterbringt, sich so seltsam dabey gebehrdet. Ein Unwissender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich seyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den athieniensischen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politische Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abschen für die Monarchie beyzubringen, so werden wir finden, daß dieser Auftritt da fürtrefflich ist. Er mahlt das ausschweifende Wesen, wozu der despotische Geist gewisser Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meisterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geschmaks die Absichten, denen nothwendig alles andre untergeordnet seyn muß, nicht darf aus der Acht lassen; so muß man bey dem Lesen der Alten ihre Sitten, ihre Gesetze und ihre Gebräuche, beständig vor Augen haben. Ohne Rücksicht auf diese kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettstreite und besonders das Pferderennen gewesen; so wird man meinen, **Sophokles** habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Orestes, sich in eine so weitläuftige Beschreibung eines solchen Streits einläßt. Doch ist die-

ses eine Stelle, die seinen Zuschauern unstreitig vorzüglich hat gefallen müssen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menschen noch nicht gebräuchlich, gegen seine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drükte sich ohne Umschweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, so geschah es nicht durch Umwege; er drükte sich gradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß also dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyspiele sind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu seiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben diesem Dichter kommt manchem die gravitätische Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang sich gegen einander zu erklären, sehr seltsam vor. Die geringsten Berichte oder Botschaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen*): aber dieses ist vollkommen in den Sitten derselbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Also ist das eine wirkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft scheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewisse itzt sehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig gewesen, der wird den Homer und den von ihm geschilderten Achill für Kinder halten, wenn er liest, mit was für Vorstellungen Minerva diesen Helden über den Verlust der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu besänftigen sucht.

Wir können aber kein besseres Beyspiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Nestors im II. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieser ehrwürdige Greis sagt seinen Soldaten: er wolle nicht hoffen, daß sie eher nach Hause segeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geschlafen haben.

> Τω μη τις πριν ἐπειγεσθω οἰκονδε νεεσθαι
> Πριν τινα παρ' τρωων ἀλοχῳ κατακοιμηθηναι *).

Dieses wäre der schändlichste Beweggrund, den ein Heerführer in unsern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem ältesten und weisesten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Last legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu seiner Zeit, sondern noch viel später, die gesetzmäßige Gewohnheit geherrschet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß besonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der sich jeder eine oder mehrere Beyschläferinnen aussuchte; daß die Belagerten sich allemal auf diesen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat diese Sitten nicht eingeführt, sondern gefunden. Dieselbe Bewandtniß hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus schikt, daß er den Adrast, der sich ihm ergeben hat, als seinen Gefangenen annehmen will, und daß er diesen Feind so gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unsern Zeiten ein Heerführer sich durch eine solche That mit Schande bedeken würde, so wäre auch ein Dichter, der ihn so handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung

*) Man sehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204. u. f. V.

*) v. 354. 355.

lung der Alten müssen voraus gesetzt werden, vor Augen hat; so wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel seyn: aber dieses scheinet ausgemacht zu seyn, daß ihr Geschmak überhaupt natürlicher und männlicher gewesen, als der Geschmak der meisten Neuern; daß ihre Werke den unsrigen darin weit vorzuziehen; daß sie von wesentlicherm Nutzen gewesen; daß sie mehr Wirkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß sie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt; und wie überhaupt in ihrer ganzen Litteratur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den wirklichen Gebrauch war, als in unsern Zeiten; so scheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künsten, alles praktisch; bey uns denken wir selbst über Sitten und Pflichten nur spekulativisch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir sind durchaus Geist oder Wiz.

Man empfiehlt deßwegen ein fleissiges Lesen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es ist unmöglich, sich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in seinem Geschmak und in seiner Denkart eine sehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktischen Verstand, als für die Belustigung des Geistes gearbeitet; die Empfindungen haben sie nicht weiter getrieben, als sie nützlich sind; das Uebertriebene derselben, womit einige unter uns sich einen Ruhm zu erwerben gesucht haben, kannten sie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechischen Freyheit waren die Künste unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren bestimmten Zwek. Dieser leitete die Künstler in ihren Empfindungen, und setzte sie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zwek giengen sie ohne Umschweif zu, und da sie ihre Gesetze, ihre Sitten und die Beschaffenheit des menschlichen Herzens immer vor Augen hatten; so konnten sie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, sich als Glieder des Staats anzusehen. Dieses gab ihren Vorstellungen allemal etwas praktisches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn also ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, so war es sogleich für den Staat. Man darf sich deßwegen nicht befremden lassen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und bestimmte Absichten hervorleuchten, die so oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unserer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeschränktere Denkart an. Nicht die Vernunft, sondern die Mode, wird ihr zur Richtschnur vorgeschrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man sich durch ein ängstliches Umsichsehen versichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unsere Jugend siehet sich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr großes Verdienst ist, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf sich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung streng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachsichtig in dem, was die allgemeine menschliche Tugend betrifft. Wir kehren dieses um. Von diesem kindischen Geiste zeiget

zeiget sich einsgemein vieles in den Schriften unserer Dichter und Redner, deren Absichten selten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beste Kopf oft sehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darin, und nicht an Genie übertreffen uns die Alten, so wie Quintilian schon von seiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; sed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus. Ita non tam ingenio illi nos superarunt, quam proposito *).

Man kann sich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geist kaum eine allzu große Vorstellung machen; sie verdienen unsre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man sie beneiden.

Hingegen ist es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für sie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unsre einzige Muster seyn müßten. Dieses heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Diese Formen sind ihren Sitten und ihrer Zeit angemessen; die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geist und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth sind, unsere Meister zu seyn. In dem Wesentlichen sind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verschieden sind sie in dem Zufälligen, und besonders in der Form. Welcher von beyden soll darin unser Führer seyn? Keiner; die Form ist zufällig und unsrer Wahl überlassen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widersprechend ist. Einige Neuere scheinen so sehr für die Formen der Alten eingenommen zu seyn, daß wenig daran fehlt, daß sie nicht zur Regel machen, die Epopee müsse vier und zwanzig Gesänge haben. Hätte nur die Aeneis so viel, so wäre die Regel vermuthlich da.

*) Inst. L. II. c. 5.



Um Geschmack an den Schriften der Alten zu finden, und Geschmack und Geist durch sie zu bilden, ist, vor allen Dingen, die **Verständlichkeit** derselben nothwendig; und wenn gleich das fleißige Lesen derselben, und eine genaue Kenntniß der Sprachen, in welchen sie geschrieben haben, der sicherste und vielleicht der einzige Weg hiezu ist: so sind wir doch alle, mehr oder weniger, genöthigt, zu den, aus ihnen selbst gezogenen Hülfsmitteln, welche über ihre Gebräuche, Gesetze, Einrichtungen, Sitten u. d. m. Aufschlüsse geben, unsre Zuflucht zu nehmen. Der Werke dieser Art sind sehr viele, obgleich, meines Bedünkens, über viele einzelne Punkte noch nichts Befriedigendes gesagt, und über andre wieder viel mehr, als nöthig wäre, zusammen getragen worden ist. Ich schränke mich hier auf die, verhältnißmäßig, bessern, größern oder kleinern, ein; und füge noch hinzu, daß die Anmerkungen bey den verschiedenen bessern Ausgaben der Classiker, das Wesentliche aus ihnen zum Theil, enthalten, und daß die vorzüglichsten Erläuterungsschriften einzeler Schriftsteller, bey ihren verschiedenen Artikeln, vorkommen werden.

Zu der Verständlichkeit des Inhaltes der **griechischen** Schriftsteller überhaupt, gehören: Iac. Gronovii Thesaurus graec. Antiquit. . . . Lugd. B. 1697 — 1702. Ven. 1732. f. 12 B. (Ein Verzeichniß der in diesem Werke gesammelten Schriften findet sich, unter andern, in Fabricii Bibliogr. antiquar. und P. Burmann hat einen Catalog. . . . libror. qui in Thesaur. Rom. Graec. Italic. et Siculo continentur, Leid. 1725. 8. drucken lassen) — Archaeologiae Attic. Lib. VII. or seven Books of the attik Antiquities, by Fr. Rous, Lond 1637.

1637. 4. mit Verm. von Zach. Bogan 1695. 4. und nachher noch öfterer. Das Werk ist zwar, durch Potters bessere Arbeit, aus dem Umlaufe gekommen; aber Potter selbst hat mehr aus ihm, als aus andern Büchern, oder aus den Quellen selbst, geschöpft. — Joa. Phil. Pfeifferi Lib. IV. Antiq. graecar. gentil. sacrar. polit. militar. etc. Regiom. 1689. 4. 1707. 4. Schon als erster Versuch würdig; aber auch an und für sich selbst noch über diese Materie in Deutschland merknicht ganz unbrauchbar. — Archaeologia graeca, or the Antiquities of Greece, by J. Potter, Oxf. 1699. 8. 2 Bd. Lateinisch, sehr vermehrt, als der 12te Band des angeführten Gronovischen Thesaurus; und eben so, Ven. 1733. 4. 2 B. Aber diese lat. Uebersetzung ist nicht zum besten gerathen. Englisch, mit den Verm. London 1706. 8. 2 B. 1776. 8. 2 B. (neunte Aufl.) Deutsch mit Anm. und Zus. von J. Jak. Rambach, Halle 1775 — 1788. 8. 3 B. (Meines Bedünkens, das, im Ganzen, brauchbarste Buch, ob es gleich keinesweges vollkommen befriedigend ist.) — Antiquitat. Graecar. praecipue atticar. descriptio brevis, Fran. 1714. 12. von Lamb. Bos; ex edit. Frid. Leisneri, Lipf. 1749 und 1767. 8. — Französisch von La Grange, Par. 1769. 8. Antiquitat. graec. praecipue atticar. descriptio brevis, Auct. Sigm. Havercampio, Lugd. B. 1740. 8. — Les Moeurs et les usages des Grecs, p. Mr. Menard, Lyon 1743. 12. — — In Ansehung der **römischen** Schriftsteller: Ioa. G. Graevii Thes. Antiquit. Romanar. . . Traj. ad R. 1694 — 1699. Ven. 1732. f. 12 B. — Alb. Heinr. de Sallengre Nov. Thes. Antiq. Romanar. . . . Hag. 1716. — 1719. f. 3 B. (Wegen des Inhalts beyder s. den vorher angezeigten Catalog. P. Burmanni, Leid. 1725. 8.) — Ioa. Rosini Antiquit. Romanar. corpus absolutissimum . . . Basil. 1583. f. C. not. Th. Dempsteri, cui acced. P. Manutii Lib. II. de Legib. et de Senatu, et And. Schottii animadv. Traj. ad Rhen. 1701. 4. Amst. 1743. — Burc. Gotth. Struvii Syntagma Antiquit. Romanar. . . . Jen. 1701. 4. — Chr. Cellarii Compend. Antiquit. Rom. Hal. 1701. 8. C. adnot. I. E. I. Walchii, ebend. 1774. 8. — Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta enarratio, Auct. G. H. Nieuport. Traj. ad Rh. 1712. 8. ebend. 1734. 8. Berl. 1767. 8. Chr. Gottl. Schwarzii observat. ad G. H. Nieuportii Compend. Alt. 1757. 8. und Anmerk. . . . . von C. J. G. Haymann, Dresden 1786. 8. — Romae ant. Notitia, or the Antiquit. of Rome, by Bas. Kennet, London 1731. 8. — Des moeurs et des usages des Romains, Par. 1744. 12. 2 B. (von Fabre de Morsans) — Moeurs et coutumes des Romains, p. Mr. Bridault, Par. 1753. 12. 2 B. — I. F. Gruneri Introduct. in Antiquit. Roman. Jen. 1746. 1782. 8. — Von den Sitten und Gebräuchen der Römer, Bresl. 1772. 8. — G. Ch. Maternus von Cilano ausführliche Abhandlung der römischen Alterthümer, herausg. von G. Chr. Adler, Alt. 1775 — 1776. 8. 4 Th. mit K. (schlecht genug gerathen.) — Ueber Sitten und Lebensart der Römer in verschiedenen Zeiten der Republik, von Joh. Heinr. Ludwig Meierotto, Berl. 1776. 8. 2 Th. — (Ein Werk, dessen Fortsetzung sehr zu wünschen ist) — Introduzione allo studio delle Romane Antich. del Canon. D. Nic. Ventimeglia, Rom. 1783. 8. 2 B. — — Zu der Verständlichkeit des Inhaltes der **griechischen so wohl als römischen** Schriftsteller überhaupt: Ioa. Poleni Thesaur. vtriusque Antiquit. Romanar. Graecarumque nova Suppl. Ven. 1737. f. 5 B. — Archaeologia litterar. Auct. Ioa. Aug. Ernesti, Lipf. 1768. 8. verb. und vermehrt durch Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Frdr. Christ . . . Abhandl. über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthumes, herausg. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Handbuch der klassischen Litteratur, enthaltend 1) Archäologie 2) Notiz der Klassiker, 3) Mythologie, 4) Griech.

Griech. Alterth. 5) Römische Alterthümer, von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1783 und 1787. 8. (als der, sehr vermehrte und verbesserte, 2 Th. von B. Hederichs Anleit. zu den vornehmsten, hist. Wissensch.) — Archäologie der Litteratur und Kunst, von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1787. 8. — —

Von einzelen, zur Kenntniß des Alterthums nöthigen Stücken, als von der **Religion** der alten Völker überhaupt, handeln, besonders unter mehrern: Discours de la Religion des anc. Rom. p. Guill. du Choul, Leyde 1556 f. Wesel 1673. 4. Lat. Amst. 1685. 4. — Traité des anc. ceremonies, p. Mr. Jonas Porrée, Par. 1662. 8. — Joh. Gottfr. Lakemacher Antiquit. graec. sacr. Helmst. 1734 und 1744. 8. — Chr. Frdr. Bruning Compend. Antiquit. graec. e profanis sacrar. Frcft. 1734. 1745. 1759. 8. — Explication de divers Monumens singuliers qui ont rapport à la religion des plus anc. peuples .... p. le R. P. Dom (Martin) ... Par. 1739. 4. (Obgleich das Werk, ohne Sinn für die eigentlichen Kunstwerke geschrieben ist: so enthält es denn doch, in Rücksicht auf religiöse Gebräuche, manche brauchbare Erläuterung.) — Dissertat. sur la difference des deux anc. religions, la gr. et la romaine, Londres 1755. 12. — — Von den **Orakeln**: Georg. Moebii Tractatus De oraculor. ethnicor. orig. propagat. et duratione, Frcft. 1692. 8. — Ant. v. Dale De oraculis veter. Ethnicor. Lib. Amstel. 1682. 8. verm. ebend. 1700. 4. woraus Fontenelle s. bekannte Hist. des Oracles, Par. 1686. 12. Deutsch von Gottsched, in s. Auserlesenen Schriften, Leipz. 1751. 1760. 8. gezogen. Versuch einer Geschichte der vornehmsten Orakel, Bern 1775. 8. — — Von den **Mysterien**: Das erste darüber, von Neuern geschriebene Werk, nähmlich des J. Meursius Eleusinia, s. de Cereris Eleus. Sacris (dessen erste Ausgabe mir nicht bekannt ist) findet sich, bereits vermehrt, im 7ten B. S. 109 des Gronovschen Thesaurus und im 2ten B. der Werke des Urhebers. Flor. 1744. 4. — Admiranda ethnicae Theolog. mysteria propalata ... a Jo. Fried. Hervart ab Hohenburg, Monach. 1626. 4. — Der IV. Abschnitt im 1ten B. von Warburtons Divine Legislation of Moses — Eine Abhandlung im 3ten B. S. 164. von Chrstph. Meiners vermischten philosophischen Schriften, Leipz. 1776. 8. — Ueber die alten und neuen Mysterien, Berl. 1782. 8. (Wird H. Joh. Aug. Stark zugeschrieben, und scheint mit allerhand Nebenabsichten verfaßt zu seyn) Mem. pour servir à la religion secrete des anc. peuples, p. Mr. de Sainte Croix Par. 1784. 8. Deutsch, mit Weglassung der, in dem Original befindlichen lateinischen Abhandlung von Villoison, Gotha 1790. 8. — Briefe über die Mysterien, Nürnb. 1784. 8. Daß, in diesen verschiedenen Schriften, indessen nicht die eigentliche Entstehungsart der Religionen des Alterthumes, und der wahre Geist derselben entwickelt, sondern nur vorzüglich die Gebräuche derselben dargestellt worden sind, darf ich nicht erst hinzusetzen. Vortreffliche Winke über jenes finden sich in den verschiedenen, zum Theil bey dem Artikel Allegorie, schon angezeigten, zum Theil, bey diesem in der Folge, noch vorkommenden Schriften des H. Heyne. S. auch den Art. **Mythologie**. — —

Von den **Gesetzen** der alten Griechen und Römer: Ausser den, in den angezeigten Sammlungen des Gronovius, Grävius, Salengre u. s. w. befindlichen, von diesen Gesetzen handelnden, Schriften, und dem, was in den angeführten Archäologien darüber enthalten ist, sind, unter den mancherley, besonders darüber geschriebenen Schriften, meines Bedünkens die merkwürdigsten: De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences et de leurs progrès chez les anc. Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 Bd. von Ant. Yves Goguet; deutsch durch Ge. Chrstph. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Sam. Petiti ad Leges

Leges atticas Commentar. Par. 1635. f. und mit Anmerk. von Palmer, Salvinus und Ducker u. a. m. im 3ten Bd. der Jurisprud. Rom. et Attic. Lugd. B. 1738. f. — Themis, seu de Ortu legis aeternae secundum sententiam Graecor. liber singul. Auct. Joh. Frid. Hombergio, Marb. Catt. 1725. 4. — De ortu et progressu juris civ. apud Rom. Auct. Vinc. Gravina, Neap. 1702. 12. Lips. 1703. 8. — Hist. du Droit Romain, p. Cl. Jos. Ferrière, Par. 1718. 12. — Jo. Gottl. Heineccii Hist. Jur. Civ. Rom. Hal. 1733. 8. verb. und verm. durch Joh. Dan. Ritter, Amstel. 1748. 8. — Jo. Aug. Bachii Hist. Jurisprud. Rom. Lib. IV. Lips. 1754. 8. Luccae 1762. 8. — The History of the legal Polity of the Roman State, and of the Rise, Progress and Extent of the Roman Laws, by Th. Bever, Lond. 1781. 4. Deutsch, Leipz. 1786. 8. — —

Von der **Geographie** der Alten: Ausser den Geographen der Alten selbst, als des Strabo (apd. Aldum 1516 gr. f. ed. pr. Ex rec. Casaub. Par. 1620. f. gr. und lat. Amstel. 1707. f. 2 B. gr. und lat. Ital. Ferr. 1562. 1565. 4. Deutsch von Abr. Jac. Pensel, Lemgo 1775. 8. 2 B.) — des Cl. Ptolomäus (Geogr. in s. Werken, R. 1490. f. Einzeln, Amst. 1619. f. gr. und lat.) — des Stephanus Byzantinus (dessen Ueberbleibsel mit Anm. von Steph. Pinedo, Amstel. 1678. f. C. comment. Abr. Berkelii, et Iac. Gronov. observ. Lugd. B. 1688, 1694. f. erschienen, und wozu die Anmerkungen des Luc. Holstenius, einzeln, Lugd. B. 1684 gedruckt worden sind) — des Pomponius Mela (De situ orbis, Lib. III. Mediol. 1472. f. C. not. Var. Lugd. B. 1685. 8. 1722. 8. 2 B. d. A. 1748. 8. 2 B. Ital. Ven. 1557. 1605. 8. Spanisch, Madr. 1644. 4. Deutsch, Giessen 1774. 8.) und den kleinern, von Joh. Hudson, Oxon. 1698. 1703. 1712. in vier Octavbänden, herausgegebenen, Schriftstellern dieser Art, — ausser diesen handeln davon: Phil. Cluveri introd. in univ. Geogr. tam veter. quam novam, Lib. IV. Lond. 1711. 4. Amstel. 1729. 4. — Chr. Cellarii Notitia Orb. Antiq. . . . Lips. 1701 — 1706. 4. 2 Bd. Cantabr. (Amstel.) 1703 — 1706. 4. 2 B. — Geographie univ. histor. chronol. p. Jean Noblot, Par. 1725. 8. 6. B. — Geographie der Griechen und Römer . . . von M. Conr. Mannert, Nürnb. 1788. 8. — —

Die, in diesen verschiedenen Werken enthaltenen Nachrichten, sind, ferner, größtentheils in folgenden Wörterbüchern zu finden: Sam. Pitisci Lexic. Antiquit. Romanar. in quo ritus et antiquit. cum Graec. ac Rom. communes, tum Romanor. peculiares, sacr. et prof. publ. et priv. civ. ac milit. exponunt. Leov. 1713. f. Ven. 1719. f. 3 Bd. Hag. C. 1737. f. 3 Bd. — Diction. des Antiq. Gr. et Rom. p. Pierre Danet, Par. 1698. 4. Amstel. 1701. 4. (Zwar für den Dauphin, und faßlich genug, aber auch sehr flüchtig geschrieben) — Benj. Hederichs gründliches Antiquitäten-Lexikon, Leipz. 1743. 8. — Diction. des Antiq. Romaines Par. 1766. 8. 3 B. — Dict. pour l'intelligence des auteurs classiques, gr. et rom. tant sacr. que profanes, conten. la Geogr. l'Histoire, la Fable et les Antiq. p. Mr. (François) Sabbathier, Chal. 1766 — 1768. 8. 34 B. Text und 2 B. Kupfer, aus welchem ein Auszug, unter dem Titel: Dict. hist. et crit. des Ant. gr. et rom. Yverdun 1775. u. f. 8. 9. B. erschienen ist. — Andr. Benj. Bergsträßers Realwörterbuch über die classischen Schriftsteller der Gr. und Lat. Halle 1772 — 1781. 8. 7 B. (Ein bis jetzt unvollendetes, nur bis zu den Buchstaben Equu gehendes Werk) — Les Siecles payens, ou Dict. mythol. her. polit. litter. et geogr. de l'Antiquité payenne . . . pour servir à l'interpretation des Auteurs anc. . . . par Mr. l'Abbé S. (Sabatier) de Castres, Par. 1784. 12. 9 B. — —

Ferner enthalten mancherley Beyträge zu der Erläuterung der Verständlichkeit

des Inhaltes der Alten: Gaudentii Roberti Miscell. Italica erudita, Parm. 1690 — 1694. 4. 4 Bde. — Hist. de l'Academie Royale des Inscript. et belles lettres avec les Mem. de Litterat. tirés des registres de cette academie, Par. 1717 — 1786. 4. 43 B. Amst. 1719. u. f. 12. bis jetzt 66 B. Deutsch, eilf Theile davon, Wien 1749 — 1757. 8. Auszüge daraus, Leipz. 1781. 8. 2 Bde. mit Anm. von H. Hofr. Heyne; und wovon mehrere Bände erschienen seyn würden, wenn das Buch mehrere Liebhaber gefunden hätte. — Raccolta d'opusc. scient. e filolog. rac. da Ant. Calogera, Ven, 1728 — 1757. 8. 51 B. Nuova raccolta Ven. 1755 — 1758. 8. 4. B. — Saggi di dissertazione acad. . . . lette nella Acad. Etrusca della Città di Cortona, Rom. 1735 — 1751. 4. 6 B. — mit K. — Comment. Lipsienses litter. Lips. 1753. 8. 2 B. — Jo. Aug. Ernesti Opusc. crit. philol. Lugd. B. 1764. 8. 1776. 8. Rich. Bentleii Opusc. philol. ex vers. Dan. Lennep, Gron. 1770. 8. Lips. 1781. 8. (Bekannter Maßen sind diese verschiedenen Auff. viel früher, und in englischer Sprache, geschrieben, aber ich habe geglaubt, daß sie hier ihre Stelle am füglichsten einnehmen) — J. J. Rambachs archäologische Untersuchungen, Halle 1778. 8. — Chr. G. Heynii Opusc. academica, Gött. 1785 — 1788. 8. 3 B. und a. m. — — Auch gehören noch hierher diejenigen Werke, welche, nach Anleitung von Kunstwerken und Denkmahlen, das Alterthum erläutern, als: L'Antiquité expliquée et representée en Figures, . . . p. Bern. Montfaucon, Par. 1719. f. und 1722. f. 10 Th. in 5 B. und die Supplem. dazu, ebend. 1724. f. 5 Bd. In einen Auszug gebracht durch Joh. Jac. Schaz, Deutsch, Nürnb. 1750 und 1756 f. Lat. ebend. 1757 f. (Die Vorzüge und die Mängel des Werkes sind, unter andern, in S. Baumgartens Nachr. von einer Hallischen Bibl. Th. 21. S. 226 u. f. angezeigt) — so wie diejenigen, welche, durch Kunstwerke, die Schriftsteller der Alten, faßlicher zu machen gesucht haben, als Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreements between the works of the Roman poets, and the remains of the anc. Artists, by Jos. Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, unter dem Titel, Guide to classical Learning, Lond. 1765. 1786. 8. Umgearbeitet, Deutsch, von Jos. Burkard, und F. F. Hoffstäter, Wien 1773. 1776. 8. 2 Bd. Diejenigen Werke indessen, worin Kunstwerke, vorzüglich als Kunstwerke, dargestellt und erläutert werden, sind bey dem Art. Antik zu finden. — —

Mit der Verständlichkeit der Schriften der Alten selbst, oder mit ihnen, in Rücksicht auf Sprache beschäftigen sich vorzüglich: Adr. Turnebi Advers. Tomi III. Arg. 1509. f. — Lud. Coel. Richeri (patria Rhodigini) Lect. Antiquae, Ven. 1516. f. Bas. 1542. 1599. f. Gen. 1610. f. — Alex. ab Alexandro Miscell. Lib. VI. Rom. 1552. Mit Erläuter. von Andr. Tiraquell, Frkf. 1594. fol. und mit Anm. von D. Gottfr. und Chrstph. Coler u. d. m. Lugd. B. 1673. 8. 2 B. — Pet. Victorii Lection. variar. Lib. XXV. Lugd. B. 1554. 4. — Iani Gruteri Lampas, s. Fax art. liberal. Frcft. 1602 — 1612. 8. überhaupt 7 B. Andr. Schottii Observ. philol. . . . Antv. 1614. 4. — Iani Rutgersii lect. variar. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. — Casp. Barthii Commentar. Lib. LX. Frcft. 1624. f. — Sam. v. Petiti Miscell. Lib. IX. Par. 1630. Ebend. Lect. variar. Lib. IV. ebend. 1633. 4. Ebend. Observat. Lib. III. ebend. 1642. 4. — Jo. Frd. Gronovii Observat. Lugd. B. 1662. 8. cur. Frdr. Platnero, Lips. 1755. 8. — Jac. Palmeri Exercit. in ant. Gr. Lugd. B. 1668. 8. — Gisb. Cuperi Observat. Lib. III. Traj. ad Rh. 1670. 8. mit K. — Jo. Herm. Schminckii Synt. crit. var. auctor. Marb. 1717. 4. — Pet. Wesselingi Observ. var. Lib. III. Amst. 1727. 8. — Ge. d'Arnaud. Spec. animadv. critic. Amst. 1730. 8. — Miscellaneae observat. in

in Auct. vet. . . . Amstel. 1732 — 1740. 8. 10 B. — Miscell. observ. crit. novae in Auct. vet. . . . . Amst. 1740. 8. 12 Th. — Henr. Valesii Emendat. Lib. V. et de critica, Lib. II. . . . Ed. Pet. Burmanno, Amst. 1740. 4. — Rich. Dawes Miscell. crit. in sect. V. dispert. Cant. 1745. 8. ex ed. Th. Burgess, Oxon. 1781. 8. — Io Iac. Reiske Animadv. ad Auct. graec. Lips. 1757 — 1763. 8. — 4 B. — Io. Schraderi Observat. Lib. Franeq. 1761. 4. — G. B. Schirach Clavis poet. classic. Hal. 1768. 8. 2 B. — Io. G. Schneideri Anal. crit. in script. gr. et lat. Traj. ad Viadr. 1777. 8. — Th. Burgess Conspectus Crit. observ. in Script. gr. et lat. Lugd. B. 1788. 8. — und v. a. m. — —

Wegen mehrerer, zur Erläuterung des Alterthumes geschriebenen Werke, ist Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquaria, Hamb. 1713. 4. 1716. 4. ex ed. P. Schaffshausen, ebend. 1760. 4. zu Rathe zu ziehen.

Litterarische Nachrichten von den Schriften derselben enthalten: Io. Alb. Fabricii Bibliotheca Graeca . . . Hamb. 1705. 4. ebend. 1718. 4. 14 Th. cur. Gottl. Chr. Harlesio, ebend. 1790. 4. bis jetzt nur ein Theil. — Io. Alb. Fabricii Bibliotheca Latina . . . Hamb. 1696. 8. cur. Io. A. Ernesti, Lips. 1773. 8. 3 B. — Theoph. Chr. Harles Introductio in Histor. Linguae gr. Alt. 1778. 8. — Ebend. Introductio in Hist. ling. lat. Brem. 1764. 8. 1772. 8. — View of the various editions of the Classiks . . . by Edw. Harwood, Lond. 1775. 8. Ital. mit Zus. von Maff. Pinelli, Ven. 1780. 8. Deutsch, (mit eben dergleichen, etwas flüchtig gearbeiteten) von Frz. Carl Alter, Wien 1778. 8. — Bibl. degli Autori ant. gr. e lat. volgar. . . . opera di Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766 — 1767. 4. 5 Th. — J. G. Schummel Uebersetzer-Bibliothek . . . Wittenb. 1774. 8. wozu sich einige Zus. in dem 4ten Heft des 3ten Jahrg. der Quartalschrift, für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Dresden 1785. 8. S. 27 u. f. finden. — Commentar. de Litteris et Auctor. Gr. atque Lat. scriptorumque edit. Auct. Christ. Dan. Beckio, Lips. 1789. 8. (bis jetzt nur der erste Abschn. des ersten Theiles) — Auch kann noch die Bibl. Gr. et Lat. complectens fere omnes Graeciae et Lat. vet. . . . . Berl. 1784. 8. des Gr. Reviczky, hieher gerechnet werden. — —

Von Journalen gehören vorzüglich hieher: Bibliothek der alten Litteratur und Kunst, Gött. 1786 u. f. 8. bis jetzt 7 Stücke — Humanistisches Magazin . . . . herausg. von Fdr. Aug. Wiedeburg, Helmst. 1787 u. f. 8. bis jetzt 2 und ein halber Jahrgang. — —

Von den Eigenheiten, und Vorzügen, und dem eigentlichen Geiste der Alten, handeln, meines Bedünkens, am besten: Der 33. 35. und 37te Abschnitt aus dem 2ten Bd. der, bey dem Art. Aesthetik angeführten. Reflex. crit. sur la Poesie et sur la Peint. von dem Abt Dubos — Introduction to the Classiks by A. Blackwall, Lond. 1727. 8. Lateinisch durch G. Heinr. Ayrer, unter dem Titel: De praestantia Classicor. Auct. . . . Lips. 1735. 8. — On the Classiks, by G. Manwaring, Lond. 1737. 8. — An Essay on the composition and manner of writing of the Antient . . . . Glasg. 1748. 8. Deutsch in der Samml. vermischter Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. und fr. Kste. Berl. 1759 u. f. 8. Th. 3. S. 177 u. f. Th. 4. S. 1 u. f. — Von den Ursachen des Vorzuges der Alten vor den Neuern in den schönen Wissenschaften, besonders in der Poesie und Beredsamkeit: eine Vorlesung von Christ. Fürchtegott Gellert, gehalten im J. 1767. im 5ten Th. s. sämmtl. Schriften. — Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuesten Schriftsteller, besonders der Dichter, von H. Garve, im 10ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. und in der Sammlung s. Abhandlungen, Leipz. 1779. 8. S. 116 u. f. (das Bündigste, was bis jetzt noch über diese Materie geschrieben worden.)

worden.) — Von dem Nutzen und der Schönheit der griechischen Litteratur, eine Eingangsrede von Prof. Bolla, Wien 1777. 8. und im 1ten B. S. 245 der Litter. Chronik, Bern. 1785. 8. — Comparative merit of the Anc. and the Moderns die 35te der Lectures des H. Blair, im 2ten B. S. 246 der Quartausg. vom J. 1783. — Ueber den Geschmack der Alten in Tropen und Vergleichungen, im 1ten B. S. 212 u. f. des Humanistischen Magazins von H. Wiedeburg, Helmst. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der alten, besonders der griechischen mit der deutschen und neuern Litteratur, von Gottfr. Ernst Groddeck, Berl. 1788. 8. — Ueber Menschenbildung und Geistesbildung .... eine Einleitung zu einem philosophisch-kritischen Werke, genannt, Geist der Alten, von D. Jenisch, Berl. 1789. 8. — Versuch einer Vergleichung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. G. Trendelenburg und J. J. Hottinger, im 4. und 5ten B. der Schriften der deutschen Gesellschaft in Mannheim, Mannh. 1789. — Auch finden sich im 9ten der Litteraturbriefe, Th. 1. S. 49 — in den Fragmenten und den critischen Wäldern (von H. Herder) einzele, feine, hieher gehörige Bemerkungen. — —

In einer ganz andern Absicht, nähmlich um entweder die Alten blos herabzuwürdigen, oder sie gänzlich über die Neuern zu erheben, ist, indessen, über ihr Verdienst, noch viel mehr geschrieben worden, und was diesen Zweck hat, habe ich geglaubt, besonders zusammen fassen zu müssen. Nicht in Frankreich entstand, wie man gewöhnlich zu glauben pflegt, der Streit über ihre Vorzüge, ob er gleich dort, wie alle Streitigkeiten, mit der mehrsten Lebhaftigkeit geführt worden ist. Nähmlich, bald nach Wiederauflebung der Wissenschaften, und so bald man mit den Werken der Alten genauer und allgemeiner bekannt geworden war, führten die Unterschiede zwischen ihren und den Dichtungen des Tasso und Ariost zuerst sehr natürlich zu den bekannten Vergleichungen des P. Beni zwischen diesen Dichtern und dem Homer und Virgil; und je nachdem nun Vorliebe für das Alte oder das Neue, für das Fremde oder das Einheimische, u. d. m. in den verschiedenen Schriftstellern obwaltete, je nachdem fielen auch ihre Urtheile aus. Rücksicht auf die, aus verschiedenen Zeiten, und aus verschiedenen Arten und Graden von Geistesbildung, nothwendig entspringenden Verschiedenheiten, und Rücksicht auf den Geist und das Wesen der Producte der Alten und Neuern, wurden dabey nicht genommen. Einer der ersten, welcher ausführliche Vergleichungen dieser Art anstellte, war der bekannte Aless. Tassoni. Das ganze 10te Buch seiner Pensieri diversi, Carpi 1620. 4. Ven. 1627. 4. handelt, in 27 Kap. von dem Unterschiede zwischen den Alten und Neuern, und so wohl in Ansehung der Wissenschaften, als in Ansehung der Künste, des Ackerbaues, der Bekleidung, des Kriegswesens u. s. w. und er erklärt darin sich, größtentheils, für die letztern. Zwar setzt er diese, z. B. den erstern im Trauerspiel und im Lustspiel nach; aber von dem Homer sagt er, daß er pieno di sciapitezze sey, und zieht ihm den Tasso und Ariost vor; und als einen Beweis von der Größe und Stärke der Beredsamkeit der Neuern führt er, unter andern, das Beyspiel des bekannten Johann van Leyden an, der durch diese sich zum Könige von Münster gemacht habe. Daß seine Behauptungen manchen Widerspruch, vorzüglich von Seiten der Philologen, fanden, läßt sich aus einer, bald darauf erschienenen Schrift des Sec. Lancelotto, L'oggidi, ovvero gl'ingegni moderni non inferiori a' passati, Ven. 1658. 8. schließen. Allein hiemit war auch, so viel ich weiß, der Streit, im Ganzen, geendigt. — — In Frankreich begann er eigentlich erst im J. 1687, als in welchem Ch. Perrault sein Gedicht, Le Siècle de Louis le Grand in der französischen Akademie vorlas, und auch drucken ließ, und worauf in dem folgenden Jahre eben dieses Schriftstellers Parallèle des Anc. et Mod. en

ce qui regarde les Arts et les Sciences erschien, das nachher noch öfter, als Par. 1692. 12. 4 B. Amst. 1693. 12. 4 Bd. herausgekommen ist. Einer der ersten, welcher gegen die, darin vorgetragenen, Behauptungen sich erhob, war der holländische Prof. Francius, in einer, zu Amsterdam, im J. 1689 gehaltenen lateinischen Rede, über welche Perrault, zu Vertheidigung seiner Sache, einen, in dem Mercure (J. 1790. Mon. Merz) gedruckten Brief an Menage schrieb, und die einen Dial. du Sr. Devin entre Apollon et la Muse Polimnie (gedruckt in eben diesem Mercure, J. 1790. Mon. November) in Versen, und zu Gunsten des Perrault, veranlaßte. Die wichtigsten, übrigen, bey dieser Gelegenheit erschienenen Schriften sind folgende: Disc. sur les Anciens, p. Mr. de Longepierre, Par. 1687. 12. — Digression sur les Anc. et les Modernes, von Bern. Fontenelle, bey s. Poesies pastorales, Par. 1688. 12. und im 3ten Bd. S. 133 der Amsterdamer Ausg. s. Werke 1716. 12. Deutsch, in s. Auserlesenen Schriften, Leipz. 1760. 8. (5te Aufl.) S. 606. — Si les Anc. ont été plus savans que les Modernes, et comment on peut apprecier le merite des uns et des autres, von dem Abt Gedoyn, in dem 5ten Bd. der Hist. de l'Acad. des Inscript. — Lettre de Mr. (P. Dan.) Huet à Mr. Perrault sur le mérite des Anc. et des Modernes, geschr. im J. 1692. und gedr. in den Pièces fugit. d'Hist. et de Litterat. Par. 1702. 12. und im 1ten B. s. Dissertat. Par. 1712. 12. Defense des Anc. contre les Mod. von ebendems. in den Huetian. Par. 1722. 12. S. 26. — Reflex. Crit. sur quelques passages de Longin von Boileau bey s. Uebers. des Longin, Par. 1694. 12. und bey allen folgenden Ausgaben derselben. — Dissertat. sur quelques endroits d'Homère von Frcs. Seraph. Regnier Desmarais, vor s. Uebersetzung des 1ten Buches der Iliade, Par. 1700. 8. (worin die, von Perrault gemachte Uebersetzung einiger Stellen des Homer geprüft wird) — Disc. de la fameuse Question sur le Merite des Anc. et des Modernes prononcé en 1704. von Jacq. de Tourneil in s. W. Par. 1721. 4. B. 1. S. 31. Bemerkungen darüber von Frc. de la Mothe Fenelon, in s. Reflex. sur la Rhetorique, S. 77 u. f. der Amst. Ausg. von 1730. — La defense des Anc. contre le Poeme de Mr. Perrault; und Les beautés de l'anc. eloquence opposées aux affectations de la moderne, von Boissemain, welche ebenfalls in diesem Zeitpunkte erschienen, sind mir nicht näher bekannt. Auch wurde dieser Streit, bey Gelegenheit der Uebersetzung des Homer von Mde. Dacier, wieder erneuert, gieng aber diesen Dichter nur allein an, und wird daher bey s. Artikel erzählt werden. Von Zeit zu Zeit sind, indessen, immer noch in Frankreich dergleichen Anfälle auf die Litteratur der Alten überhaupt gemacht worden. So schrieb ein Chevalier de St. Mars Observat. crit. sur la Litterature des Anciens, Par. 1755. 12. welche nichts, als wahre Ungereimtheiten und Albernheiten enthalten. — — In England schrieb Wilh. Temple einen Essay upon the ancient and modern Learning, der in s. Miscellanies, Lond. 1696. 8. S. 1 u. f. aber auch schon, französisch, in s. Oeuvr. mel. Utr. 1693. 12. S. 1 u. f. sich findet, und also noch früher in England gedruckt worden seyn muß. Wilh. Wotton schrieb dagegen s. Reflect. on anc. and modern Learning, Lond. 1694. 1697. 1705. 8.; und Swift wurde dadurch zu s. bekannten Battle of the Books, gedruckt zuerst ums J. 1704. veranlaßt, ob diese gleich wohl nichts, als eine Nachahmung eines, mir nicht näher bekannten, französischen, Combat de Livres ist. Weiter gieng der Streit aber nicht. Einige Rücksicht darauf ist, indessen, wohl, in J. Denins Advancement and reformation of modern poetry, Lond. 1701. 8. genommen worden. Addisons Discourse upon anc. and modern Learning, ist erst nach dessen Tode, Lond. 1739. 4. Französisch im

im 14ten Bde. der Bibl. Britannique S. 328 heraus gekommen; bessere Aufsätze aber über diese Materie von ihm, finden sich in dem Spectator. — — In **Deutschland** ist es nie zu einem Streite dieser Art gediehen, obgleich verschiedene unsrer Schriftsteller, einige mit Rücksicht auf die, anderwärts, deswegen obwaltenden Zwiste, abgefaßte hierher gehörige, Aufsätze hinterlassen hatten. G. Olearius, war der erste, welcher, Leipz. 1690. 4. ein lat. Programm darüber drucken ließ; Matth. Nic. Kortholdt schrieb eine Oratio de antiqua Eloquentia, recentiori perperam postposita a Car. Perralto, Lipſ. 1700. 4. — Haller hielt eine Rede: Quantum Antiqui eruditione et industria antecellant Modernos, Bern. 1734. 4. — G. Heinr. Ayrer fügte seiner, vorhin angezeigten lat. Uebersetzung der Blackwallschen Schrift, eine Dissertat. de comparatione eruditionis antiquae et recentior. bey. — Joh. Bened. Carpzow richtete an Dan. Hanks, einen Lübeckschen Rathsherrn, eine Epistola votiva . . . de antiq. et recentior. doctrinae comparat. Helmst. 1748. 4. — In den Oberlausitzischen Beyträgen zur Gelehrsamkeit, Th. 1. S. 559 finden sich, Joh. Gottl. Biedermanns kurze Gedanken von der Frage: Ob man, unter den Gelehrten, die ältern oder neuern höher achten müsse? — u. a. m. — —

Uebrigens sind noch über die Art, wie man die Alten lesen müsse, verschiedene Schriften vorhanden, als Henr. Feltons: Dissertation on Reading the Classics . . . Lond. 1730. 8. — und H. Sulzer selbst hat: Gedanken über die beste Art, die classischen Schriftsteller mit der Jugend zu lesen, Berl. 1765. 8. und im 2ten Bd. S. vermischten Schriften, Leipz. 1781. 8. S. 215 heraus gegeben. Auch finden sich in dem bekannten Traité de la manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres . . . p. M. (Charl.) Rollin, Par. 1728. 12. 4 B. Deutsch, durch Joh. Joach. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. einige gute Winke dazu. —

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfschauspielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genennt. Dieser war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um diesen Platz herum waren Gewölber, die unter andern auch dazu dienten, die wilden Thiere, die in den Spielen sollten gebraucht werden, darin zu verwahren.

Zunächst über diesen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmsten Zuschauer traten. Von dieser Gallerie an erhoben sich die Sitze oder steinernen Bänke rings herum stufenweise über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberste Gallerie des Gebäudes. Auf diese Weise hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, dessen Höhlung sich gegen den Grund zu immer verschmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu übersehen.

Die untersten Reihen der Sitze waren für die reichen und angesehenen Bürger; die obersten für den Pöbel. Vermuthlich war das Gesetz, Lex Roscia genennt, sowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die vierzehn untersten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten seyn sollten *). Wer weniger als vier-

*) Lex Roscia est, qua cavetur, ut proximis ab Orchestra quatuordecim gradibus spectent, quibus est quadringentorum sestertiorum, sagt ein alter Scholiast des Horaz. Ep. I. 57.

vierhundert tausend Sesterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der vierzehn Ordnungen der Bürger, sondern zum Pöbel. Daher sagt Horaz *):

Si quadringentis sex, septem millia desunt
— — — —
Plebs eris.

Diese Gebäude waren so groß, daß für 30 bis 80tausend Zuschauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt sich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil steht, und unter dem Namen Colisaeum bekannt ist, das erste ganz massive Gebäude von dieser Art gewesen sey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländischen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, ist 160 Fuß hoch, und wird in vier Geschosse abgetheilt, deren jedes Arcaden von besonderer Säulenordnung hat. Durch die untersten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwischen der äußersten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verschiedene Gänge, welche von außen durch das zwischen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

Weil dergleichen Gebäude in unsern Tagen nicht mehr gebräuchlich sind, so enthalten wir uns einer nähern Beschreibung derselben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann sie in dem Traktat, den Lipsius über die Amphitheatra **) geschrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unsern Schauspielhäusern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe steigenden Bänken angefüllt ist, das Amphitheater, weil dieser Platz in der französischen Sprache diesen Namen führt.

*) Epist. L. I. ep. I. vs. 57.

**) De Amphitheatro liber, in quo forma ipsa loci expressa, et ratio spectandi, ut et de Amphitheatris extra Romam libellus, Antv. 1585. 4. Vesal. 1670. 8. Im 9ten B. von Graevii Thes. S. 1269.

* *

Ausser dem, von dem H. S. angeführten Werke des Lipsius, handeln noch von den Amphitheatern überhaupt: De Circo Rom. ludisque circens. de venatione Circi et *Amphitheatri*, von Jul. Caes. Bulenger, im 9ten Bde. S. 577. des Grävschen Thesaurus — Degli Anfiteatri, e singolaramente del Veronese, libri due, del March. Scip. Maffei, Ver. 1728. 12. mit K. welche Schrift sich auch im 4ten Th. von eben dieses Verf. Verona illustrata, und lat. im 5ten Bd. des Polenischen Thesaurus S. 1. u. f. befindet. Englisch gab sie Alex. Gordon, unter dem Titel: Complete History of Amphitheatres, Lond. 1730. 8. heraus. — Lettera sopra gli antichi Teatri ed Anfiteatri, von Giov. Poleno bey dem Discorso sopra il Teatro Olimpico di Andr. Palladio in Vicenza da Giov. Montenari. Pad. 1733. 8. worin er, gegen den Verf. dieser Schrift, behauptet, daß die Theater von den Amphitheatern verschieden gewesen, welches der letztere, in einem besondern Briefe, bey der folgenden Ausgabe s. Werkes, Vic. 1735. 8. widerlegt. Auch sind beyde Briefe noch einzeln, Vic. 1738. 8. gedruckt. Ferner handelt davon noch ein Aufsatz im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. von Boindin. —

Von einzeln Amphitheatern und Theatern, oder den Ueberbleibseln derselben, enthalten Beschreibungen und Abbildungen, und zwar von dem **Römischen** Libro di M. Pyrrho Ligori delle Antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, *Teatri* ed *Amfiteatri*, Ven. 1553. 8. Lat. mit dem Titel: Effigies antiquae Romae . . . Rom. 1561. 8. — Iac. Lauri Antiq. Urbis Splendor, s. *Amphitheatra*, *Theatra*, Circi etc. in Aes inc. Rom. 1612. f. verm. 1641. f. —

L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato di Carlo Fontana, Hag. 1725. f. mit K. und Dissertaz. sopra l'Anfiteatro Flavio di Roma, volgarmente detto il Coliseo, di Giov. Marangoni R. 1746. 4. — Auch sind von eben diesem noch Abbildungen, im 2ten Bd. der Sandrartschen Academie, in des Barbault Rome ancienne, in den, von G. Chrst. Kilian, nach Barbault gelieferten Alterthümern, u. a. m. — — Von dem zu **Verona** s. die vorher angeführte Schrift des Maffei, so wie Torelli Saragna De origine et amplitudine Veronae Libr. Ver. 1540. f. und Onuphrii Panvinii Antiq. Veronenses, Pat. 1648. f. — — Von den **Toskanischen**: Dissertazioni intorno agli anfiteatri della Toscana, e principalmente dell' Aretino, da Lor. Guazzesi, in dem 2ten B. S. 79. der Saggi di Dissertat. della Acad. di Cortona, R. 1738. 4. und in dem 20ten B. S. 427 der Raccolta d'opuscoli scient. et filolog. des P. Calogera. — Osservazioni di Ottav. Bocchi sopra un teatro scoperto in Adria, Ven. 1739. 4. mit K. und in dem 3ten B. der Saggi di dissert. della Acad. di Tortona, so wie in des Scarso Varii ant. Monum. Ven. 1739. 4. — Notizie histor. intorno al Palajo, ovvero Anfiteatro di Firenze, da Dom. Mar. Manni, Bol. 1746. 4. — Die Vorrede zu den Lezione di Antich. Toscane, Fir. 1766. 8. — — Von dem zu **Pola**: Relazione delle scoperte fatte nell Anfiteatro di Pola, da Gianrin. Carlorubbi, Ven. 1750. 4. — — Von dem zu **Brixen**, oder **Brescia**: die Monum. Brix. In dem 4ten Bd. S. 11. des Thesaur. Ital. — Storia della Città di Brescia, da El. Cavriolo, Ven. 1744. — Istor. della Citta di Brescia, di Gianmar. Biemmi, Bresc. 1748. 4. 2 B. — — Von dem zu **Trieste**: Stor. ant. e mod. . . . della Citta di Trieste, del P. Irenico della Croce, Ven. 1698. f. im 8ten Kap. des 3ten Buches, S. 245. — — Von dem zu **Gubio**: Rovine dell Teatro di Gubio 1730. f. von dem Grafen Passionei besorgt. — — Von dem zu **Capua**: Alex. Mazochii Commentarius in mutilum Camp. Amphith. Titulum . . . Neap. 1727. 4. mit K. und im 5ten Bd. S. 485. des Polenischen Thesaurus. — — Von dem zu **Padua**: Origine di Padova da Lor. Pignoria. Pad. 1625. 4. S. 84. u. f. — — Von dem zu **Pozzuoli**: La vera Antichità di Pozzuolo . . . da Giul. Ces. Capaccio, R. 1652. 8. — Avanzi dell' Antichità esistenti in Pozzuolo. . . . dal P. Paolo Ant. Paoli, Neap. 1768. f. 107 Bl. — — Von dem zu **Pompeji** finden sich einige Nachr. in Joh. Winkelmanns Sendschr. von den Herkulanischen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. S. 11 u. f. — — Von dem zu **Herkulanum**: Ebendaselbst S. 23. und in Ebend. Nachr. von den neusten Herkulanischen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. S. 6 u. f. — — Von dem zu **Catanea in Sicilien**: Ioa. Bapt. de Grossis Decachordum Catanense, im 10ten Bd. des Thes. Sicil. S. 176. — Dissamina trascorsiva del . . . . Anfiteatro di Catania da Giac. Mar. Poterno, Palermo 1770. 4. mit K. — —

Von den Ueberbleibseln eines Theaters zu **Sagunt in Spanien**: Ioach Alcar. Grammont Epistola de Theatro Saguntino, s. de Zachantaeo Visorio, Rom. 1716. 8. Grammont eignete sich diese Beschreibung nur zu; sie war eigentlich das, nur in etwas veränderte, Werk des Enn. Martin (s. die Vorrede zum 5ten B. des Polenischen Thesaurus, S. X.) unter dessen Nahmen sie auch in Montfaucons Antiquité expl. B. 3. Th. 2. S. 231. so wie in dem gedachten Thesaurus, B. 5. S. 389. und in s. Epistolis, Amstel. 1738. 4. B. 1. S. 1. sich findet. — Ios. Imm. Minianae Dial. de Theatro Sagunt. in dem angeführten Thesaurus, Bd. 5. S. 401. — —

Von den Ueberbleibseln von dergleichen Gebäuden in **Frankreich**: Galliae Antiquit. Select. Auct. Scip. Maffei, Par. 1733. 4. Ver. 1734. 4. S. 113. welche Nach-

Nachrichten auch in den Polenischen Thesaurus, B. 5. S. 313 und 365 eingerückt worden sind. Ausser diesen geben besondre Nachrichten von dem zu **Arles**: Description des Arènes, ou de l'Amphitheatre d'Arles p. Jos. Guy, Jes. Arl. 1665. 4. — Antiquités d'Arles, p. Mr. Seguin, Arl. 1687. 4. — — Von dem zu **Bourdeaux**: ein Auff. von La Bastie, in dem 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Sylloge Epistol. Burman. B. 2. S. 190. — — Von dem zu **Frejus**: S. Leontinus Epis. et Mart. suis Forojuliensibus restit. Auct. Lud. Dufour, S. I. Aven. 1638. 8. — — Von dem zu **Lyon**: Hist. litter. de la ville de Lyon . . . p. le P. de la Colonia, Lyon 1728.— 1730. 4. 2 B. B. 1. S. 271. — — Von dem zu **Nimes**: Disc. histor. de l'ant. Cité de Nimes de Jean de Poldo d'Albenas, Lyon 1560. f. S. 119. — Iac. Grasseri Dissert. De Antiquit. Nemausiensibus, Par. 1607. 8. und bey dessen Poemat. Basil. 1614. S. 202, so wie im 1ten B. S. 1059. des Salengreschen Thesaurus. — Hist. de la Ville de Nimes et de ses Antiq. p. Henry Gautier, Par. 1720. 8.—Ein Brief in den Mem. de Trevoux, Janv. 1739. S. 1216. — Auch sind die Ueberbleibsel desselben in neuern Zeiten von Ch. Louis Clerisseau, in den Antiquités de la France, Par. 1788. f. I Part. Bl. X. u. f. abgebildet worden; und wahrscheinlicher Weise sind noch Nachrichten von diesem, und mehrern, in den Notices and Descript. of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné by G. Pownall, Lond. 1787. 4. zu finden. — — Von dem zu **Douay** in der Grafschaft **Anjou**: L'Europe savante Octobr. 1718. S. 198. — — Auch sind vergleichen Ueberbleibsel noch zu **Basel** (S. Io. Dan. Schoepflini Alsatia illustr. Colmar. 1751. f. B. 1. S. 163.) u. a. O. m.—

Auch giebt, von verschiedenen der erwähnten Amphitheater, die Schrift: Degli Anfiteatri, et particolarmente del Flavio di Roma, di quello d'Italica della Spagna, e di quello di Pola nell Istria, Mil. 1788. 4. noch Nachrichten und Erläuterungen.

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Versetzung der Buchstaben eines andern Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; so wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchstaben in Roma verwandelt wird. Dieses ist eine Erfindung des spielenden Witzes der Neuern. Er wurde ehedem insonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menschen durch Versetzung der Buchstaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derselben Person enthielt. Diese mühsame Kleinigkeit ist endlich in unsern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indessen ist nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramme geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewisser Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey sich zum Essen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher seine Frau verlohren, die er um so viel weniger betrauerte, weil sie ihm ein gutes Vermögen nachgelassen hatte, von dem er, so lange sie gelebt, kaum den geringsten Genuß gehabt hatte. Nachdem diese ehrwürdige Gesellschaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und sagte, das Glas in der Hand:

Obit Anus.
Der andere: Abit Onus.
Der dritte: Tua Nobis Sunto; abi.
Der vierte: Vbi sonat Tuba Sion.

Tobianus: Ita bonus (optavit) Tobianus.

Von einer edlern und geistreichern Art ist folgendes:

Als der König Stanislaus von Pohlen in seiner Jugend von Reisen zurüke kam, versammelte sich das ganze hohe Lescinskische Haus in Lissa, um seinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preussische Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Lissa war, hielt bey dieser Gelegenheit einen Actum oratorium, zu dessen Beschluß er dreyzehn als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchstaben dieser zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geschrieben war.

Nach dem ersten Ballet fanden sich die Tänzer so gestellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Lescinia lesen ließe, die sich nach dem andern Ballet in diese verwandelten:

Ades incolumis.

Nach dem dritten in diese: Omnis es lucida.

Nach dem vierten: Omne sis lucida.

Nach dem fünften; Mane sidus loci.

Nach dem sechsten: Sis columna Dei.

Und zum Beschluß: I! Scande solium.

Welches letztere als eine Art der Prophezeyhung kann angesehen werden.

✤ ✤

(*) Da der Artikel einmahl da steht: mögen auch wohl ein paar dazu gehörige Schriften da stehen: als: Andr. Wilkii Epist. II. ad P. Wesenbecium De Anarammatismo, Erphord. 1603. 8. — r. Puteani. De Anagrammat. Diatr. Brux. 1643. 12. — Z. Celspirii De Anagr. Lib. II. Ratisb. 1713. 8. — — Uebrigens ist diese, größtentheils kindische Spielerey älter, als man gewöhnlich glaubt. Es ist, aus dem Commentar des Tzetzes zu der Cassandra des Lykophron, bekannt, daß dieser sich die Gunst des Ptolemäus Philad. und der Arsinoe, dadurch daß er aus dem Πτολομαιος ein ἀπὸ μέλιτος, und aus Αρσινοη ein ἴον Ἥρας machte, erworben haben soll. Vorzüglich haben die jüdischen Cabbalisten dergleichen Künste getrieben. Die Themura, oder der dritte Theil der Cabbala, beruht gänzlich auf dergleichen Buchstaben-Veränderungen oder Versetzungen; und es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß, wie schon Edm. Dickinson in s. Delph. Phoeniciant. . . . . Frcft. 1699. 8. glaubte, der Grieche dieses Kunststückchen von Juden in Aegypten gelernt haben könnte. — Die französischen Kunstrichter, welche (wie z. B. Sabatier in den Trois Siècles, Art. Dorat oder die Verf. der Annal. poet. B. 4. S. 276) dem Dorat († 1588) entweder die Einführung dieser Spielerey in Frankreich, oder gar die Erfindung derselben überhaupt, zuschreiben, scheinen nicht einmahl zu wissen, daß sich im Rabelais bereits dergleichen finden. — —

Anakreon.

Ein griechischer Liederdichter aus der Stadt Tejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyses gelebt, und sich meistentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Insel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und siebzig Lieder und einige Ueberschriften, die ihm zugeschrieben werden; wiewol einige feine Kunstrichter wichtige Zweifel gegen die Aechtheit vieler darunter vorgebracht haben. Jene sind alle in dreyfüßigen Jamben, und scheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Gesang

sang abgemessen. Ihr Inhalt ist durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüstlings, der sein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und scherzhaft geblieben ist.

Man muß also seine Lieder bloß als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum Absingen in Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch feinen Witz sollte gewürzt werden. In dieser Absicht sind sie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernsthafte Leidenschaft, ein überaus feiner Witz, und die angenehmste Art sie auszudrüken, sind überall darin anzutreffen. Der Dichter sieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menschen nichts, als was sich auf Wein und Liebe bezieht; alles ist Scherz und Tändeley mit Beziehung auf diese beyden Gegenstände. Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantome, die mit wollüstigem Sumsen vor unsrer Einbildungskraft herumflattern, und versetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken verbannet ist, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen.

Hieraus ist zu sehen, daß diese Lieder nicht zum Lesen in einsamen und ernsthaften Stunden, die man besser anwenden kann, sondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Gesellschaften, und zur Erquikung des Geistes geschrieben sind. Sie sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herumflattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen ist.

Anakreontische Lieder werden alle die genennt, welche in dem Geiste des Anakreons geschrieben sind. Ihr leichter Inhalt erfordert eine leichte und kurze Versart, so wie Anakreon sie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambischer Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. **Gleim** ist der erste Deutsche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit seine scherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutschen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer, umgeben und verfinstert haben.

Daß man an den allermeisten anakreontischen Gedichten der Neuern den Geist des Anakreons, sein scherzhaftes Wesen, und seinen feinen ungekünstelten Witz vermißt, ist nicht das einzige, das man gegen die Seuche einzuwenden hat. Die meisten Neuern sind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philosophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weisen auch wol anstehe, sich zu verlieben. Die Antwort des Weisen enthält eine große Lehre. **Was dem Weisen geziemet, davon wollen wir ein andermal sprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weisen sind, so schikt es sich für uns nicht, uns damit abzugeben** *).



Die erste Ausgabe der Gedichte des Anakreon, durch Heinr. Stephanus besorgt, erschien Par. 17554. 4. gr. und lat. und eben derselbe druckte ihn, mit einigen Veränderungen, und verm. mit Fragmenten, in der Sammlung der lyrischen Dichter, Par. 1586. Die folgenden merkwürdigsten Ausgaben sind die von Paris 1624.

*) De Sapiente videbimus: mihi et tibi, qui adhuc a Sapiente longe absumus, non est committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem sibi. Senecae Ep. CXVI.

1624. 8. gr. von Jean Bethoul Rancé, Par. 1639. 1647. 8. (Eigentlich besorgte nicht der, damahls erst 12 oder 13 Jahr alte, nachher durch seine Reform des Ordens de la Trappe so berühmte Rancé, sondern sein Lehrer, diese Ausgabe.) Von Tan. Fabre, Saumur 1660. 12. gr. und lat. Von der Dacier, mit einer prosaischen, franz. Uebers. Par. 1682. 12. Amst. 1716. 12. Von Longepierre, mit einer franz. metr. Uebers. Par. 1684. 12. Amst. 1692. 12. Von Wilh. Baxter, Lond. 1695. 8. 1710. 12. gr. und lat. (Baxter war der erste, welcher von dem, in der ersten Stephanischen Ausgabe gegebenen Texte, der bis dahin, ziemlich allgemein, war beybehalten worden, und öfters sehr willkührlich, abwich.) Von Jos. Barnes Cambr. 1705. 8. Lond. 1734. 8. gr. und lat. (Mit Verbesserungen nach einer Vatikanischen Handschrift, mit Veränderungen des Textes nach Scaligers, Salmasius und Dan. Heinsius Muthmaßungen, und allerhand Erläuterungen über die Sylbenmaße, so wie mit den, sorgfältig gesammelten, Fragmenten; der erste Abdruck ist der correcteste.) Von Maittaire, Lond. 1725 und 1740. 4. gr. und lat. Von Jo. Corn. Pauw, Utr. 1732. 4. (Mit Anm. worin er die Gedichte tief herabzuwürdigen sucht, und worüber ihn Dorville, in der Vannus critica, sehr bitter, zurechte wies. S. auch die Bibl. raisonnée B. 8. Th. 1. Art. 4.) Von Joh. Frdr. Fischer, nach der 2ten Barterschen Ausg. Leipz. 1754 und 1776. 8. gr. Von Rich. Fr. Phil. Brunk, in den Analect. Veter. Poet. gr. B. 1. S. 79. (vorzüglich nach den Barterschen Lesearten, welche Ausgabe nachher noch öfterer, als Strasb. 1778. 12. und 1786. 18. Erl. 1781. 8. abgedruckt worden ist.) Von Spaletti, Rom. 1781. f. (nach der, von Barnes schon benützten, Handschrift, sehr prächtig) Von Bodoni, Parma, aus der königlichen Druckerey, mit Uncial- und Quadratlettern gedr. 1784. 8. 1785. 4. gr. nebst einem Discorso über den Dichter, und die verschiedenen Ausgaben desselben. Auch gehören zu den guten Handausgaben noch die Glasgower 1751. 24. 1757. 12. besonders die letztere, wegen der Nettigkeit und Richtigkeit des Druckes. —

Uebersetzt ist Anakreon in das **Italienische**: von Frc. Ant. Cappore, Ven. 1670. 12. Von Bart. Corsini, Par. 1672. 12. Von Mich. Angel. Toreigliani, in dem Echo corteſe, Lucca 1680. 12. Von Regnier Desmarais, Par. 1693. 8. Fir. 1695. 12. Von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1695. 12. in gereimten Versen, und ebend. 1723. 12. noch einmahl in reimfreyen Versen; von Aless. Marchetti, Lucca 1707. 4. Von verschiedenen, (Da vari) Mil. 1731. 12. (Diese verschiedenen sind Nic. Stampa, Franc. Lorenzini, Giamb. Ciapetti, Giov. Salvi, Dom. Petrosellini) Von Paolo Rolli, Londr. 1739. 8. Von Cidalmo Orio, Ven. 1753. 8. Von Pistogene Eleuterio, d. h. Giuſ. Pagnini, Ven. 1766. 8. Von Ces. Gaetani, Rom 1775. 8. Von Saverio de' Rogati, Colle 1782. 8. Eine Sammlung von fünf dieser Uebers. nebst dem Text und der lat. Uebers. des Barnes erschien zu Ven. 1736. 4. Für die bessern werden die von Salvini und Rolli gehalten. Auch finden sich noch Uebers. vieler einzeln Oden des Anakreon im ersten Bande der Proſe e Rime di Ant. Conti, Ven. 1739. 4. so wie in den Rime di Carlo Mar. Maggi, Mil. 1668. 8. 4 Th. und in a. m. Und Mar. Valguernera († 1634) soll auch noch eine völlige Uebersetzung abgefaßt haben. — In das **Spanische**: den H. Dietz und Velazquez zu Folge, von Estevan Man. Villegas, im 4ten Buche des 1ten Th. s. Eroticas, Najera 1617. 4. welche Uebers. auch im 2ten B. des Parnaſo Eſpañol, Mad. 1770. 8. S. 67 u. f. wieder abgedruckt worden ist. — In das **Französische**: von Remy Belleau, Par. 1556. 12. (welche Rich. Renvoisy 1559 in Musik setzte) Von einem Ungenannten (Dufour, einem Arzte) . . . Par. 1660. 12. Von Anna Le Fevre, Par. 1681. 12. Von Hil. Bern. Longepierre, Par. 1684. 12. Von Ant. de la Fosse, Par. 1704. 12. Von Franc. Gacon (Poete ſans fard) Rotterd. 1712. 8. Von Caperronier Par. 1755.

1755. 8. Von Poinsinet de Sivry, nebst Sappho, Moschus, Bion, Tyrtäus, Par. 1758. 8. und in den Muses grecques, Par. 1772. 8. Von Sauvigny, Par. 1762. 12. (Nämlich seine Odes anacreontiques; aber diese sind eigentlich mehr Nachahmung, als Uebersetzung; und nicht einmahl immer Nachahmungen im Geiste des Anakreon; ich führe sie an, weil ich sie den Uebers. beygezählt finde. Vorgesetzt sind ihnen einige Betrachtungen über den Dichter, und die Dichtart überhaupt, welche manches Gute enthalten) Von einem Ungenannten C. (Montenet de Clairfons) nebst Sappho, Bion und Moschus, in Prosa, Paphos (Par.) 1773. 8. Verm. mit dem Ged. des Musäus, und einigen Idyllen des Theokrit, Par. 1779. 4. und 8. mit sch. Kupfern. Die von Poinsinet de Sivry in Versen ist zwar etwas frey; kommt aber dem Geist des Originals am nächsten. Die von Baillet (Jugemens des Sav. B. V. Th. 1. S. 310. Amst. Ausg. vom J. 1725.) von Voltaire (in dem Siècle de L. XIV.) u. a. m. dem Rance' zugeschriebene, ist wenigstens nie gedruckt worden. Daß, übrigens, mehrere französische Dichter einzele Oden des Anakreon übersetzt, oder nachgeahmt haben, versteht sich von selbst. Es finden sich deren 18 in den Poes. des Regnier Desmarais, Par. 1730. 12. eben so viele bey der Uebers. des Bouhier vor dem 4ten Buch der Eneide; im Mercure, u. a. a. O. m. — In das **Englische**: von Abr. Cowley († 1667). Seine Uebersetzung findet sich bey allen Sammlungen s. Gedichte, und gehört, ob sie gleich eigentlich nur Umschreibungen der Anakreontischen Lieder ist, immer noch zu den bessern. Freylich hat sie nicht die Simplicität des Originals; aber von der Lebhaftigkeit desselben ist nichts verloren gegangen. Selbst Johnson giebt ihr dieses Lob. Von Th. Stanley, Lond. 1651. f. mit dem Bion und Moschus zusammen; von Addison, Lond. 1736. 12. (Daß diese Uebersetzung nicht, wie einige unserer Litteratoren zu glauben scheinen, die Arbeit des Verf. des Cato und des Zuschauers seyn könne, ergiebt sich nicht so wohl daraus, daß sie erst so viele Jahre nach desselben Tode gedruckt worden, als daraus, daß keiner seiner Biographen, weder Tikell, noch Cibber, noch Johnson, derselben gedenken, und daß von ihr sich nichts in der Sammlung seiner Schriften, ob diese gleich sonst mancherley Uebersetzungen aus dem Ovid und Virgil enthalten, findet. Auch sind die, bey ihr befindlichen, und, größtentheils der Dacier und dem Longerue abgeborgten, Anm. von solcher Beschaffenheit, daß jener Engländer nur als Jüngling, sie zu übersetzen hätte der Mühe werth halten können) Von einem Ungenannten, Cambr. 1761. 12. nebst Sappho, Bion, Moschus und Musäus; meines Bedünkens die beste, welche die Engländer besitzen; von Green, Lond. 1768. 12. nebst Sappho, und einigen Stükken aus Bion und Moschus: von D. H. Urquhart, Lond. 1787. 8. Die von H. Schmid (Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, S. 345) angezeigten Uebersetzungen von Fawkes und Pilkington sind mir nicht näher bekannt; in englischen Litteratoren habe ich nur eine noch vom J. 1683. 12. aber ohne Nahmen des Uebersetzers, angeführt gefunden. — In das **Deutsche** ist Anakreon übersetzt: (von P. Uz, und J. N. Götz), in Versen mit Anm., welche noch jetzt ihren Werth haben, Carlsruhe 1746. 8. 1760. 8. (Von Joh. Heinr. Frdr. Meinecke) in die Versarten des Originals, nebst der Sappho, Leipz. 1776. 8. Von Joh. Fr. Degen, Anspach 1782. 8. Von S. F. G. Wahl mit der Sappho, Erf. 1783. 8. Von einem Ungen. nebst Bion und Moschus, Berl. 1787. 8. Glückliche Uebersetzungen und Nachahmungen einzeler Oden finden sich in den Gedichten von C. W. Müller, Gotth. Ephr. Lessing, und Frdr. Wilh. Gleim; besonders gehören, ausser dessen, von H. S. bereits angeführten scherzhaften Liedern, Berl. 1744. 8. seine sieben kleinen Gedichte nach Anakreons Manier, Berl. 1764. 12. und s. Lieder nach dem Anakreon, Berlin und Brschwg. 1766. 8. wenn gleich ein Theil derselben nur

nur dem Inhalt, nicht der Ausführung nach, aus dem Anakreon genommen seyn sollte, hierher. Auch finden sich noch Uebersetzungen in Philanders von der Linde (Joh. Burk. Menke † 1732) Scherzh. Ged. Leipz. 1722. 8. und in ebend. Galanten Gedichten, Leipz. 1723. 8. in Lud. Frdr. Hudemanns Ged. Hamburg 1732. 8. in dem 5ten St. der Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, S. 152 u. f. in Trillers poet. Betrachtungen, Hamb. 1739. 8. im 1ten St. des 3ten B. und im 3ten St. des 2ten B. der Bremischen Beytr.; in Conr. Gottl. Antons treuen Uebers. hebr. gr. und lat. Ged. Leipz. 1772. 8. im 1ten Th. des Taschenbuches für Dichter, und in der Blumenlese, (wahrscheinlicher Weise von H. Ramler) in den Ged. der Grafen zu Stolberg, Leipz. 1779. 8. und Nachahmungen in noch mehrern, bey dem Art. Lied angeführten Dichtern. — —

Erläuterungsschriften über den Anakreon, in **lateinischer** Sprache: Ausser dem, was z. B. Lamb. Bos, in s. Animadv. ad script. quosd. gr. et lat. Fran. 1715. 8. S. 75 u. f. Tib. Hemsterhuis, bey s. Ausg. des Aristoph. Plutus, Harl. 1744. 8. u. a. m. über seine Gedichte bemerkt haben, finden sich Animadv. in Anacr. im 1ten Th. des 2ten B. der Miscell. Observat. — und Lud. Chrstn. Crell (†1733) gab eine besondre Dissert. Περι χαριεντισμου Ανακρεοντος, s. de eo quod in Anacr. venustum et delicatum est, Lipf. 1720. 4. — und Joh. C. Zeune, Animadv. ad Anacr. .... Lipf. 1775. 8. heraus. — — In **französischer** Sprache: Correct. de quelques endroits d'Anacr. p. l'Abbé (Franc.) Sevin in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 130. der Quartausg. — Rem. de critique sur quelques endroits detachés d'Anacr. ... in der Hist. crit. de la Republ. des lettres, Th. 14. Art. 4. und 10. — — In **englischer** Sprache: Dissert. on the Odes of An. by D. H. Urquhart, Lond. 1790. 8. — — **In deutscher** Sprache: In dem Liebhaber der schönen Wissenschaften, Jena 1747. 8. 2 B. finden sich, B. 1. S. 60 u. f. und S. 179. u. f. einige ganz gute Bemerkungen über die Dichter überhaupt, und Prüfungen einiger deutschen Nachahmungen und Uebersetzungen. — In den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur I. S. 338 ist der eigenthümliche Charakter dieser Dichtart sehr glücklich entworfen. — Anmerkungen über den Anakreon, Leipz. 1770. 8. (Von J. Gottl. Schneider, in welchen nicht blos der Sinn des Dichters erläutert, sondern auch, zum Theil, die Uebers. und Nachahmungen desselben geprüft werden.) — Ueber die Philosophie des Anakreon, ein Vers. von M. Joh. Frdr. Degen, Erl. 1776. 8. — Vorlesungen über einige Anakreontische Lieder von Aug. Chrstn. Borheck, Magd. 1778 — 1782. 8. Neun Stücke. — Auch läßt sich, was H. Clodius in s. Vers. aus der Litter. und Moral, 1tes St. Leipz. 1767. 8. S. 40 über Anakreon sagt, hieher rechnen. — Ueber die Aechtheit der Anakr. Gedichte ist die Pauwsche Ausg. des Dichters mit dem, was darüber in der Vann. crit. des Dorville, Amst. 1737. 8. gesagt worden ist, und die Vorrede zu der Fischerschen Ausg. v. J. 1776. zu vergleichen. — — Litter. Notizen liefert Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 12. — —

Das, allgemein für das beste gehaltene Leben des Dichters ist von Jos. Barnes, bey s. Ausgaben befindlich; auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.

Anatomie.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet in der Mahlerkunst eine Kenntniß der äußern und innern Theile des menschlichen Körpers, in so weit sie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig ist. Es sind fürnehmlich zwey Umstände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältnisse der Glieder ändern sich wegen der Knochen in etwas ab, jenachdem

dem die Glieder eine Lage annehmen. So ist die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgestrekt, als wenn er gebogen ist. Dieses kömmt von den Gelenken der Knochen her, welche man deßwegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln ist bekannt, daß sie bisweilen rund und wie aufgeblasen, bisweilen flach und schlaff sind, nachdem sie in wirklicher Verrichtung oder in Ruhe sind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus stehend, oder flach und bisweilen vertieft ist. Hieraus ist klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältnisse und Umrisse hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beschaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Gesichts genau studiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln sind, welche in den verschiedenen Affekten die Gesichtszüge ändern.

Die Anatomie ist dem Zeichner um so viel nöthiger, da es nicht möglich ist, den Mangel derselben durch die academischen Zeichnungen nach der Natur zu ersetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künstler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben *).

Es ist aber hiebey den Künstlern zu rathen, daß sie ihre Kenntniß in diesem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wissenschaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln so stark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geschunden aussehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes seyn.



Von Zeichnung der Muskeln, Knochen u. d. m. überhaupt handelt der Florent. Mahler, Aless. Allori in dem Dialogo sopra l'arte del designare le figure, principiando da muscoli, osse, nervi, vene, membra e figura perfetta, Firenze 1590. 4. — **Wozu** eigentlich dem Künstler die Kenntniß der Anatomie vorzüglich unentbehrlich sey, hat Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey S. 269) allgemein, nach des Vinci Traité de la Peinture (Ch. 90. S. 28. Par. 1651. fol.) angedeutet; und in wie fern jener zuweilen von dem, was sie lehrt, abgehen müsse, in einem sehr glücklichen Beyspiele, so wie die Unentbehrlichkeit ihrer Kenntniß, selbst bey großer Bekanntschaft mit der Antike (S. 80 u. f.) gezeigt. — **Wie weit** die Kenntniß und der Gebrauch des Künstlers darin gehen müsse, ist in den Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, par H. Testelin, S. 39 u. f. (bey dem Gedicht des Le Mierre, Amst. 1770. 12.) etwas näher bestimmt. — Von der Anatomie überhaupt, von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß, u. d. m. handelt auch de Piles noch in dem Cours de peinture par

*) Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, publié par Frcs. Tortebat, Par. 1667. fol. aus dem Vesalius gezogen. — Deutsch gab Sam. Th. Gericke das Werk, unter dem Titel: Kurze Verfassung der Anatomie, wie selbige zur Mahlerey und Bildhauerey erfordert wird, Berlin 1706. Fol. aber, in Rücksicht auf die Zeichnungen, sehr verhunzt, heraus; auch Leipzig 1760. 4. mit H. Testelins Anmerkungen der fürtreflichsten Mahler über die Zeichen- und Mahlereykunst.

par principes, S. 38 und 153 (Par. 1708. 12.) — Von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß zur Zusammensetzung eines Ganzen (Ensemble) Watelet in den, seiner Art de peindre angehängten reflexions, S. 89 u. f. (Amst. 1761 12) — Ein „Unterricht, wie die zur Zeichenkunst gehörige Anatomie, Mahler und Bildhauer zu erlernen haben, von G. H. Werner," kam zu Erfurt 1780. 8. heraus. —

Die besten Anweisungen und Abbildungen zu der, dem Künstler nöthigen Kenntniß der Anatomie liefern folgende Schriften: Andr. Vesalii de humani corporis fabrica, Lib. VII. Basil. (1543) fol. verm. ebend. 1555. fol. (die Zeichnungen dazu von Titian und Joh. v. Calcar.) in s. Werken, Leyd. 1725. fol. die Epitome dieses Werkes, Basil. 1543. f. (mit etwas veränderten, und überhaupt nur 9 Figuren) deutsch, unter dem Titel: von des Menschen Anatomey, ein kurzer Auszug aus D. A. Vesalii Büchern, durch D. Andr. Turinum verdollmetscht, Frankf. 1543 und 1556 fol. und vollständiger unter folgendem: Andr. Vesalii . . . Zergliederung des menschlichen Körpers, auf Mahlerey und Bildhauerkunst gerichtet; die Figuren von Titian gezeichnet, Augsb. 1706 und 1764. fol. 14 Bl. (sowohl aus dem größern Werke, als aus der Epitome gezogen) — Berth. Eustachii († 1564) Tabul. Anatom. Col. Allobr. 1714. f. Ungeachtet dieses Werk erst in dem angezeigten Jahre von Lancisius heraus gegeben wurde, so sind die Kupfer denn doch dazu bereits im J. 1522 gestochen worden; und ungeachtet es für den Künstler nicht so nützlich als das Werk des Vesalius ist: so kann er denn doch an dem 28ten bis 31ten Blatte sehen, wie die Muskeln, nach abgezogener Haut, liegen. — Jul. Casserii Placent. . . . Tab. anat. LXXVIII. c. supplem. XX. tabular. Dan. Bucretii, Ven. 1627. f. Die Zeichnungen von Ed. Fialetti, und die Kupfer von Franc. Vallesius sehr schön gestochen, aus welchen der Künstler, wenn gleich nicht die ihm nöthigen anatomischen Kenntnisse, doch lernen kann, wie anatomische Blätter gestochen werden müssen. Der Ausgaben dieses Werkes sind übrigens in diesem Jahre drey erschienen; die, welche keinen in Kupfer gestochenen Titel, und keine Zueignungsschrift hat, ist die bessere. Die folgenden sind, in Ansehung der Kupfer, sämmtlich schlecht. Auch des John Brown Myographia nova, Lond. 1684. f. ist im Grunde eben dieses, aber verhunzte, Werk; und obgleich die Kupfer, Berl. 1704. zum Gebrauch für Künstler nachgestochen worden sind: so können sie für diese doch nicht den geringsten Nutzen haben. — Tab. anatom. a celeb. pictore Petro Berretino, Corton. del. et inc. . . . Rom. 1741. f. Auch dieses Werk ist eigentlich schon ums J. 1618. verfertigt worden; wird aber hier nur angeführt, um die Künstler zu benachrichtigen, daß es nicht so wohl für sie, als für Anatomiker brauchbar ist; wenigstens kann es nur denjenigen, welche bereits einige anatomische Kenntniß besitzen, und nur in so fern Nutzen verschaffen, als die mehrsten myologischen Figuren darin Lagen und Stellungen haben, wodurch die Actionen einiger Muskeln deutlich werden. — Anatomia dei Pittori di Carlo Cesio, R. s. a. f. 16 Bl. 2 Skelette, und 14 myol. Figuren; auf D. Preißlers Veranlassung von Hier. Boelmann, Nürnb. 1706 nachgestochen, und öfterer daselbst gedruckt, aber, in Ansehung der Richtigkeit, noch unter dem, schon von der Natur und Wahrheit abweichenden Original. Auch von J. F. Leopold ist es, Augsb. 1706. f. herausgegeben worden. — Amé Bourdon, Nouv. Tables anatom. Cambray 1678. f. Das Werk, welches aus acht dergleichen Tafeln besteht, gehört zu den seltenen, aber nicht zu den richtigen und brauchbaren. — Cod. Bidloo . . . Anat. corporis hum. . . . . Amstel. 1685. f. Der Kupferblätter sind 105, welche von Lairesse gezeichnet, und, wahrscheinlicher Weise, von Blooteling und den Gebrüdern Gunst gestochen worden sind. Da, in diesem Werke sich keine ganze myologische Figuren finden, sondern die

die Muskeln blos in einzeln Theilen, und nicht immer in ihrer natürlichen Verbindung darin dargestellt werden: so kann der Künstler daraus nicht so gut, als aus dem Vesalius, die ihm nöthige Kenntniß der äußern Theile des menschlichen Körpers erlangen. — The Anatomy of humane bodies . . . . by Will. Cowper, Lond. 1697. f. 1737. f. Lat. ebend. 1739 und Utr. 1750. f. ist, im Grunde nichts, als das vorhergehende, mit 9, nicht sehr richtig gezeichneten Blättern vermehrte Werk. Die, unter diesen befindlichen myologischen Figuren sind nach einem Gyps-Ausguß gemacht. Ich verbinde mit ihm zugleich eben dieses Verfassers — Myotomia reformata, or an Anatomical Treatise on the Muscles of the human body, Lond. 1724. f. in welchem die XI. XII. und XIII. Tafel, S. 126 u. f. zum Gebrauch für Künstler eingerichtet worden sind. — Anatomia per uso ed intelligenza del disegno, ricercata non solo su gl' ossi e muscoli del corpo umano, ma dimostrata ancora su le statue più insigne di Roma, delin. . . . . per istudio della Acad. di Francia sotto la direzzione di Carlo Errard . . . prep. dal D. Bern. Genga . . . data in Luce da Dom. Rossi, R. 1691. f. Das Werk besteht aus 42 Kupfertafeln, und 17, auch in Kupfer gestochenen Blättern Erklärungen, wovon die erstern 28 anat. Fig. und die letztern die schönsten Statuen des Alterthumes darstellen. Auch dieses Werk, so vortreflich es ist, macht den Vesalius für den Künstler in so fern nicht unentbehrlich, als in jenem sich nicht ganze Skelette, sondern nur die einzeln Knochen des Kopfes, Rumpfes, Armes und des Fußes finden, und als die darin befindlichen myologischen Figuren nicht nach der Natur, sondern nach einem akademischen Model, gezeichnet worden, als wodurch sie, auch wenn jenes von präparirten Körpern abgeformt ist, unfehlbar, etwas von ihrer Wahrheit verlieren müssen. In Ansehung der einzeln, so wohl osteologischen, als myologischen Theile, hat es, indessen, Vorzüge vor dem Vesalius. — Anatomy of the human body, by W. Cheselden, Lond. 1726. 8. verb. 1741. 8. mit 40 Kupfern und eben dieses Verfassers Osteographia, Lond. 1737. Die Figuren zu beyden sind durch die so genannte Camera obscura gezeichnet: und, in dem erstern können die 19te und 20te Tafel, welche den geschundenen Marsyas, und den Herkules, indem er den Antäus empor hebt, darstellen, so wie die acht einzeln myologischen Figuren, dem Künstler nützlich werden. — Sigfr. Bern. Albini Tab. Sceleti et Musculor. corporis hum. Lugd. B. 1747. f. und Ebendesselben Tab. ossium humanor. ebend. 1753. f. Die Kupfer sind von Wandelaar gestochen, und das erstere Werk kann unstreitig dem Künstler eine gründliche Kenntniß der muskulösen Theile verschaffen, ob er gleich nie die Muskeln auf solche Art, wie sie darin dargestellt werden, in seinen Figuren, und zwar deswegen nicht nachahmen kann, weil sie, in der Natur nie so allein, ohne Häute, Fett, Drüsen, Adern, u. s. w. liegen. — Aus diesem Werke ist die Myographie ou Description des muscles du corps humain, par Mr. Tarin, P. 1753. 4. und Ebendesselben Osteographie . . . . Par. 1753. 4. gezogen. Beyde verdienen, indessen, besonders bemerkt zu werden, weil nicht allein die Kupfer dazu sehr sauber verfertigt sind, sondern weil auch der Verf. in der Einleitung zu dem letztern, die Verhältnisse des äußern Körpers der Kinder gegen Erwachsene, des weiblichen Geschlechtes gegen das männliche, und die Regeln angiebt, nach welchen die alten und neuern Künstler diese Verhältnisse bestimmt haben, und alles dieses mit Ausmessungen des Apoll im Belvedere, der Vestalin, und der Mediceischen Venus erläutert. Die, aus eben diesen Werken des Albinus genommene — Vorstellung der Gebeine und Muskeln des menschlichen Körpers . . . von Georg Lichtensteger, Nürnb. 1767 und 1774. f. lat. und deutsch, ist nicht so gut gerathen; und die englischen Nachdrücke jener Werke, sind weit

weit unter dem Original. — Alb. Halleri Icon. anatomicar. Fasc. I — VII. Gött. 1753 — 1756. f. Wenn gleich der Künstler die ihm nöthige anatomische Kenntniß nicht aus diesem Werke erlangen kann: so können doch die, von J. C. Rollin und J. P. Kaltenhofer dazu verfertigten Zeichnungen, und die von J. D. Heumann, J. v. d. Spieck, J. C. Schröder, Mich. Rößler, und J. C. G. Fritsch gestochenen Kupfer ihn lehren, wie anatomische Gegenstände abzubilden sind. — Anatomy of Painting, by G. Brisbane, Lond. 1769. fol. — Etudes d'Anatomie à l'usage des Peintres, p. Ch. Monnet, gr. p. Demarteau (Par. s. a.) f. überh. 42 Bl. in Rothstein-Manier. Der Verf. giebt, in dem Avertissement, sich das Ansehn, als ob er der erste sey, welcher für die, dem Künstler nöthige Kenntniß der Anatomie, sorge; und aus der Behauptung, daß besonders noch keine anatomischen Abbildungen von Kopf, Hand und Fuß vorhanden wären, zeigt sich auch wirklich, daß er nicht einmahl das vorher angezeigte, italienische Werk seines Landsmannes, Errard, kennt. Auch hat er auf die Darstellung dieser Theile die mehresten Blätter verwendet. — G. F. Riedels Abbildung der Knochen und Muskeln des menschlichen Körpers, Augsb. 1782. f. 4 Bl. — Die von H. v. Murr, in s. Biblioth. de Peinture, S. 463 angezeigte Anatomia ridotta all' uso de' Pittori, di Jac. Moro, Ven. 1679. f. ist mir nicht näher bekannt; und die übrigen sonst noch von diesem Verf. in dem Kapitel von der Anatomie, angeführten Werke, sind nicht für den Künstler, sondern für den Zergliederer und Arzt brauchbar, hätten sich noch mit vielen vermehren lassen, und betreffen zum Theil gar nicht einmahl eigentlich die Anatomie, wie, z. B. die S. 462 angezeigte Hallersche Physiologie. — —

Wohl aber gehören noch hieher, die, von verschiedenen Künstlern, in Bley, oder Gips, geformten anatomischen einzeln Figuren, deren eine, unter andern, dem Mich. Angelo zugeschrieben wird, und wovon eine andre, auch in Kupfer gestochene, von Bouchardon sich herschreibt. Aber, so vielen Nutzen sie auch in so fern gewiß haben, als sie gleichsam Körper sind: so sind sie denn doch der Gefahr ausgesetzt, bey dem Abformen, durch das Eintroknen des Gipses, etwas verstellt und verzogen zu werden, und die Gleichheit und Schönheit in der Ründung der Theile zu verlieren. — —

Bloße, anatomische, besondre Abbildungen, in bunten Kupfern mit mehr oder weniger Erklärung, sind, unter mehrern, geliefert worden: von Jac. Chrstph. Le Blond († 1741). Joh. Admiral (1746) Jacq. Gautier 1) Essai d'anatomie, ou tableaux inprimés, qui representent au naturel, tous les muscles de la face, du col, de la tête, de la langue, et du larinx . . . Par. 1745. f. 8 Bl. 2) Suite de l'essai de l'Anatomie, ebend. 1745. f. 12 Bl. welche auch den Titel: La Myologie du tronc et des extremités führt: 3) Anatomie de la Tête . . . Par. 1748. f. 8 Bl. 4) Anatom. gen. des viscères . . . . avec l'Angiologie et la Nevrologie de chaque partie du corps humain, ebend. 1751. f. 18 Bl. Auch sind die drey ersten mit dem Titel: Myologie complete . . . Par. 1746 f. ausgegeben worden. 5) Exposit. anatom. de la structure du corps humain en vingt Planch. . . . pour servir de supplément à celles qu'on a donnés au public . . . . Par. 1770. f.) Arnaud Eloy Gautier, Sohn des vorigen: Cours complet d'Anatomie, Par. 1772 — 1774 f. in 4 Abth. Das Urtheil Hallers, über die, sonst kostbaren Arbeiten des Vaters, in Rücksicht auf Richtigkeit, fiel nicht günstig aus; in wie weit es von den Arbeiten des Sohnes gilt, müssen Zergliederer bestimmen. — —

Ueber die Geschichte der anatomischen Zeichnungen — über den Einfluß der bessern Kenntniß der Anatomie in die Mahlerey der Neuern überhaupt, und in die Werke einzeler Künstler besonders; über die Schwierigkeiten, richtige anatomische

Zeichnungen zu machen, u. d. m. sind sehr lesenswerthe Nachrichten und Bemerkungen, in dem „Verzeichniß einer Sammlung von Bildnissen größtentheils berühmter Aerzte . . . von C. W. Moehsen, Berl. 1771. 4." in der, S. 53 u. f. befindlichen Abhandlung „von der Verbindung der Arzneygelahrtheit mit den bildenden Künsten" enthalten. — Uebrigens ist es bekannt, daß Leonardo da Vinci eigentlich der erste war, welcher sich der Kenntniß der Anatomie unter den Neuern beflis, und diese Kenntniß, besonders in s. spätern Werken, zeigte.

Andante.

(Musik.)

Bedeutet in der Musik einen Taktgang, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieser Gang schiket sich also zu einem gelassenen, ruhigen Inhalt, ingleichen zu Aufzügen und Märschen.

Anfang.

(Schöne Künste.)

Aristoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenstand, der ein schönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und ein Ende habe, sagt: der Anfang sey dasjenige, dem in derselben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müsse *). Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, ist der Streit zwischen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geschehen ist, war eine Folge dieses Streits: hingegen gehört das, was diesem Streit vorher gegangen, nicht zu dieser Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was diesem Anfang vorher gegangen ist, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieser Begebenheit.

*) περὶ ποιητ. VII.

Ohne einen Anfang kann man sich demnach keine Reihe von Dingen vollkommen vorstellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da sind. Es gehöret nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geschmak, daß es einen bestimmten Anfang habe. Wenn **Homer** die Begebenheiten der Ilias besungen hätte, ohne uns zu sagen, warum Achilles sich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, so würde uns das Vornehmste der Handlung gefehlt haben: dieses aber der Erzählung vorher gesetzt, giebt uns den vollen Aufschluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollständige Vorstellung dessen, was der Dichter hat besingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang und das Ende der Sache erkannt haben.

Hieraus folget, daß der epische Dichter, welcher eine vollständige Handlung erzählt, oder der dramatische, der sie uns auf der Schaubühne vorstellt, sorgfältig seyn müssen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben sie einige Vorsichtigkeit nöthig, weil dieses mit mehr oder weniger guter Wirkung geschehen kann. Die Sache ist der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erste in der Sache ist, dem nichts, was zu derselben gehört, vorhergehen kann, so muß die Handlung mit nichts anfangen, was wirklich vor ihr gewesen ist. Dieses wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorstellungskraft würde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beschäftiget. In diesen Fehler ist **Euripides** bisweilen gefallen. In der **Hekuba** läßt er zum Anfange der Handlung diese Köni-

Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuschauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks ist, ihr bevorsteht. Der wahre Anfang dieser Handlung ist der Entschluß der Griechen, die Tochter dieser Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieses hat uns der Dichter gleich sollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieser Sache. Eben so läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, diese Prinzeßin zum Anfang der Handlung erscheinen, ehe sie weiß, daß Orestes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erst durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge sind wirklich von der Handlung abgerissen und also der Einheit der Vorstellung entgegen.

Ein andrer Fehler ist es in epischen und dramatischen Gedichten, wenn man den Anfang mit sehr entfernten Veranlassungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt seyn, wenn man, wie Horaz sagt *), die Erzählung des Trojanischen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Ursache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umschweife geben der Vorstellung eine Unvollkommenheit, die scharfsinnigen Lesern anstößig ist. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und sein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten so an einander, daß in strengem metaphysischen Sinn keine, die mitten aus der Geschichte der Welt herausgenommen wird, ein für sich bestehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter seine Handlung als eine völlig abgesonderte Sache vorzustellen hat: so muß er einen solchen Anfang suchen, der unsre Vorstellung befriedige, und uns nichts vorhergegangenes zu suchen übrig lasse. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit seiner Erfindungskraft, so nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen ersetze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter sich kaum getraut haben, die Meßiade, wie Klopstock gethan hat, mit dem letzten Einzug des Erlösers nach Jerusalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt also immer die Freyheit, den Anfang seiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieses genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollständig sey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derselben liegt, je enger kann das Ganze zusammen getrieben werden, daß es mit einem Blik zu übersehen sey. Ist der Anfang vom Ende sehr entfernt, so wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entstehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorstellung viel Schaden thun.

Die dramatische Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieses versäumt, so ist er genöthiget, entweder die ganze Handlung einzuschränken, daß er uns gleichsam nur einen Auszug davon sehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geschehen lassen. In beyden Fällen ist es unmöglich, daß sich die Charaktere der Personen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieses fast alle-

*) ad Pisones v. 146.

allemal sehr genau beobachtet, und eben deßwegen sehen wir überall so gut entwikelte Charaktere in ihren dramatischen Stüken. Wir können sie auch darin den Neuern als Muster empfehlen, daß sie in Bestimmung des Anfangs meistens sehr sorgfältig gewesen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem ersten Auftritt den Anfang der Handlung so deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derselben und von dem Charakter der Hauptpersonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieses wird in viel neuen Stüken so sehr versäumt, daß wir oft eine lange Zeit nicht wissen, worauf es bey der Handlung ankömmt. Man wird dieses insonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des Oedipus in dem Trauerspiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire seinem Oedip gegeben.

In der Musik muß jedes Tonstük so anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß vollkommen consonirend und vollständig seyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erste Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indessen giebt es doch Gelegenheiten, besonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieselbe Empfindung in der Arie nur fortgesetzt wird, daß der bestimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein bestimmter Anfang gesetzt werden, damit man nicht glaube, man sehe nur ein Stük desselben. Dieses geschieht bisweilen in den Balletten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culissen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir sehen, nur eine Fortsetzung der Handlung sey, die außer unserm Gesichte ihren Anfang genommen hat.

Es ist überhaupt in allen Werken des Geschmaks nöthig, den Anfang so zu machen, daß man natürlicher Weise nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieser Sache, die wir jetzt sehen oder hören, könnte vorher gegangen seyn. Denn diese Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, sondern nur ein Stük vorstelle. Hermogenes erinnert, daß es sehr unschiklich und bäurisch sey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinspringt*). In einer förmlichen Rede, darin etwas abgehandelt wird, ist nicht der Eingang, sondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunst, die sich auf einmal darstellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künste sind, scheinet zwar weder Anfang noch Ende zu seyn. Dennoch ist unumgänglich nothwendig, daß sie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beschränkte und für sich bestehende Dinge, in die Augen fallen **).



Meines Bedünkens hat H. Sulzer, in dem vorgehenden Artikel, in so fern dieser die redenden Künste betrift, nicht genau und bestimmt genug, den Anfang der eigentlichen Begebenheit, welche den Inhalt oder die Veranlassung eines Gedichtes seyn kann, von dem Anfange des eigentlichen Gedichtes selbst, das heißt, von demjenigen Punkte unterschieden, von welchem der Dichter gleichsam sein Tempo nimmt. Freylich kann der leztere zuweilen, in Gedichten epischer Art, mit jenem Eines seyn: er kann aber auch, mehr oder weniger, entfernt von ihm liegen; und Untersuchungen, warum dieses, selbst in epischen Gedichten, nicht immer zuträglich ist, so wie über den Unterschied, welcher in Rücksicht hierauf, im Ganzen, zwischen dem historischen Schauspiel der Engländer, und den Schau-

*) Hermog. de Invent. L. II. c. 1.

**) S. Ganz.

Schauspielen gewöhnlichen Schlages sich findet, und ob, und woher es Dichtarten giebt, welche einen abgebrochenen Anfang zulassen, und gar natürlich und nothwendig machen? und dergleichen mehrere würden hier, glaube ich, an ihrer rechten Stelle gewesen seyn. — Bestimmte Nachweisungen hierüber lassen sich nicht geben; die Leser müssen sie, aus den folgenden Schriften, selbst auszumitteln suchen. Zuerst gehört dahin, was die Commentatoren des Aristoteles über die von H. S. angeführte Stelle desselben gesagt haben; das Beste darüber hat Dacier bey seiner Uebersetzung der Poetik (S. 113. Ed. d'Amst. 1733. 12.) und H. Curtius bey der seinigen (S. 131 u. f.) zusammen gelesen; es ist aber in keinem Betracht viel. — Weit ausführlicher, oder weitläuftiger, handelt davon Bossu in dem Traité du Poeme epique (Liv. 2. Ch. 11. S. 136. Ed. de Par. 1693.) — Ueber das, was eigentlich der Anfangspunkt in einem Gedichte überhaupt ist, Batteux (Einleit. in die sch. Wissensch. Th. 2. Abschn. 1. Art. 3. Kap. 3. vorzügl. S. 21. u. f. Aufl. 4. — Warum der Dichter, besonders der epische, nicht von dem Punkte, wo sich die eigentliche Begebenheit seines Gedichtes anhebt, sondern von einem, welcher dem Zweck und Ziel desselben, und dem Ausgange näher liegt, ausgehen müsse, Hurd in s. Commentar über den 148. Vers des Horaz (I. 124. der deutschen Uebers.) — Du point où doit commencer l'action d'une fable comique, das 9te Kap. des 1ten Buches der Art de la Comedie des Cailhava (B. 1. S. 172 u. f.) wo zugleich die Mißlichkeit der Regel des d'Aubignac, (welche auch H. S. angenommen zu haben scheint) daß nähmlich die dramatische Handlung ihren Anfang dem Ende so nahe als möglich nehmen müsse, durch treffende Beyspiele gewiesen wird. — Ueber den, dem lyrischen Gedichte, eigenen Anfang, H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. (8tes Hauptst. S. 277 u. f.) — — Warum Hekuba, indem sie auftritt, nicht anders, als klagend auftreten könne, lehrt den aufmerksamen Leser der Inhalt und Zusammenhang des Stückes. Wenn Iphigenia bey den Tauriern nicht eher auftrâte, als Orest und Pylades: so würden diese mit keinem so großen Interesse für den Zuschauer, als es jetzt geschieht, auftreten können. — —

Angemessen.

(Schöne Künste.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Wesentlichen sehr genau überein kömmt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemessener Ausdruk ist der, darin alle Worte so gewählt werden, wie sie sich zum Wesen am genauesten schiken. Ein langsamer Ausdruk ist der langsamen Vorstellung angemessen; ein schneller der lebhaften. Niedrige Wörter sind niedrigen, und hohe erhabenen Vorstellungen angemessen. Ein Beyspiel eines sehr angemessenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Diese Prinzessin sagt zu ihrer Schwester *):

— — Σοι δε πλουσια
Τραπεζα κεισθω, και περιῤῥειτω βιος.
Εμοι γαρ ἐςω τ' ἐμε μη λυπειν μονον
Βοσκημα.

Dir werde eine kostbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrsche in deiner Lebensart; mein Brod aber sey blos zur Nothdurft. Der fürstlichen Lebensart der Chrysothemis sind die Worte, kostbare Tafel, angemessen; der niedrige Ausdruk, des täglichen Brodes, (Βοσκημα, Futters) der unterdrükten Elektra.

Es ist sehr wesentlich, daß sich jeder Künstler auf das Angemessene äußerst befleißige. Denn entweder ist das Zufällige so unbestimmt, daß es sich zu verschiedenen Sachen schikt; oder es ist gar der Sache unangemessen. In diesem letzten Falle ist es anstößig, weil es ungereimt ist: im

*) Electr. vs. 363.

im andern Falle aber vermißt man wenigstens den Reiz, der vom Angemessenen herkömmt. Zwar werden Künstler von feinem Geschmake selten in den Fehler des Unangemessenen verfallen; aber das genau Angemessene erfodert große Scharfsinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum aber giebt es den Werken des Geschmaks eine große Schönheit.

Man sieht bisweilen Menschen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Gesichtszüge, Gebehrden, jeder kleinste Anstand, so genau mit dem, was sie sind, übereinstimmen, daß man sie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunst alles angemessen seyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geist wird nimmer gesättiget, seine Uebereinstimmungen zu bemerken.

Wiewol alle Künstler sich auf das Angemessene äußerst befleißen müssen, so ist es doch den Schauspielern vorzüglich nöthig. Wenn sie gefallen wollen, so muß in ihrer ganzen Person nichts seyn, das dem Stand und Charakter der Person, die sie vorstellen, nicht genau angemessen sey.

Angenehm.

(Schöne Künste.)

Man hört überall sagen, das Angenehme sey der Zwek aller Werke der schönen Künste. Dieses ist eben so wahr, als wenn man sagte: der Wolklang sey der Zwek der Dichtkunst, oder die Harmonie der Zwek der Musik. Angenehm muß jedes Werk dieser Künste seyn, weil man es sonst nicht achten würde: aber diese Eigenschaft macht sein Wesen nicht aus; sie gehört so dazu, wie das gute Ansehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, dessen Wesen in etwas ganz anderm besteht.

Soll der Künstler nicht durch unrichtige Vorstellungen über das Wesen der schönen Künste auf Abwege gerathen, so muß er sich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat seine Vollkommenheit, wodurch es das ist, was es hat seyn sollen, und seine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: so muß jedes Werk der schönen Künste seyn, die eigentlich durch Einmischung des Angenehmen in das Nützliche entstanden sind*). Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunst an sich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verses, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, ist kein lobwürdiges Werk.

Dieses ist der wahre Gesichtspunkt, aus welchem jeder Künstler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Wesentliche als ein weiser und verständiger Mann festgesetzt, so sehe er sich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem schönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenstand gefunden, der wichtig genug ist, die Aufmerksamkeit verständiger Menschen zu beschäfftigen, so suche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorstellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorstellen. Sie hat alle Theile des menschlichen Körpers zu ihrem Gebrauch so vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maschine entstehen konnte, die der Geist zu seinem Dienste

*) S. Künste.

Dienste nöthig hatte: denn hat sie alle diese Theile in eine angenehme Form vereiniget, selbige mit einer, alles lieblich zusammen bindenden Haut, überzogen, und auch diese mit angenehmen Farben und einem reizenden Wesen verschiedentlich überstreut.

Also ist die Erfahrung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein wesentlicher Theil der Kunst, aber nicht der einzige. Der Künstler muß zuerst ein Mann von Verstand, ein weiser und guter Mann, und hernach eben so nothwendig ein Mann von Geschmak seyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde sind ihm nothwendig. Was die feinesten Kunstrichter, vom Aristoteles an, bis auf itzt, von dem, was angenehm oder unangenehm ist, bemerkt haben, mache er sich bekannt, und nehme seine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er sich eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Wankenden und Widersprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder seine Zweifel rechtfertige, oder auflöse.

Zum Fundament dieser Theorie bemerke er, daß ein Gegenstand dadurch angenehm wird, daß er die Wirksamkeit der Seele reizt, und daß dieses auf zweyerley Art geschieht; entweder durch die Vorstellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Untersuchung dieser beyden Gattungen der Wirksamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenschaften der Dinge entdeken, die angenehm sind. So wird er finden, daß die Vorstellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verschiedene andere ästhetische Eigenschaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenschaften dieser Art, über welche an sehr vielen Stellen dieses Werks nähere Untersuchungen angestellt worden, die zusammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angst.

Der höchste Grad der Furcht, und also eine sehr wichtige Leidenschaft. Da sie nicht so plötzlich und so vorübergehend ist, wie der Schreken, sondern lange anhalten, und die Seele in ihren innersten Winkeln durchwühlen kann; so ist schwerlich irgend eine andre Leidenschaft, die so daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie ist deßwegen höchst wichtig, weil sie das kräftigste Mittel ist, einen immerwährenden Abscheu für dasjenige zu erweken, welches diese unerträglichste aller Leidenschaften verursachet hat.

Von allen Künstlern kann der tragische Dichter den besten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äußere derselben vor Augen legen, und vermittelst der Täuschung diese Leidenschaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künste sich zu dem Grad der Vollkommenheit erheben, daß sie die Angst erweken können. Kaum ist Raphaels großes Genie dazu hinreichend.

In dem epischen Gedicht hat Klopstok diese Leidenschaft sowol an dem Abbadona, als an dem Judas Ischarioth mit einer wahren Meisterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verschiedene sehr schöne Bearbeitungen dieser Leidenschaft vor, besonders im zehnten Gesang, da unter andern die Scene, wo Lamech einen im Todesschlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Ge-

richts erschienen sey, eine meisterhafte Erfindung ist, die auch Füßli in der, dem zehnten Gesang vorgesetzten, Zeichnung sehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerspiel hat Aeschylus in den Eumeniden die Angst auf das höchste getrieben; und unter den Neuern hat Shakespear sie an verschiedenen Orten so ausnehmend vorgestellt, daß es kaum möglich scheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieser Leidenschaft darf sich kein mittelmäßiger Kopf wagen; sie erfodert einen großen Meister.

Ankündigung.

(Redende Künste.)

Es trägt sehr viel zur guten Wirkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künsten kann diese vortheilhafte Lage des Geistes durch eine geschikte Ankündigung des Inhalts hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerksamkeit die nöthige Spannung gegeben, und sie wird zugleich dahin, wo es die Absicht des Künstlers erfordert, gerichtet.

Daher ist es gekommen, daß die Redner, die tragischen und epischen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteste Weise anzukündigen gesucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk so eingewikelt, wie, nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deßwegen ist dieser so kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchst wichtig und erfordert eine große Kunst.

Ueber die epische Ankündigung haben wir am wenigsten nöthig uns, in eine nähere Betrachtung einzulassen: da sie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatische, und man aus den großen Mustern, die jedermann bekannt sind, sich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Bescheidenheit und Einfalt sind die zwey Eigenschaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

> Nec sic incipiens, ut scriptor cyclicus olim:
> *Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.*
> Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
> Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus.
> Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
> „Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Trojae,
> „Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
> Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
> Cogitat *).

Die dramatische Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht selbst spricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Person die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, so muß sie durch Umwege geschehen. Dazu kömmt noch, daß man gar bald zu viel an der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuschauer in beständiger Erwartung erhalten muß **).

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, also auch hier, sich an keine Regel band, hat ohne Umschweif durch seine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meisten Dichter aber

*) Hor. de Arte vs. 136 u. f.

**) Pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam. *Donatus.*

aber haben diese Art, weil sie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die englische Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derselben anzukündigen gesucht. **Sophokles** ist darin am glüklichsten gewesen; dem **Euripides** aber hat es damit selten geglükt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung als eine schon vergangene Sache erscheint. Es kann also im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meisten Neuern behandeln die Ankündigung so schlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlassung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen sogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist, deren Ausgang zwar ungewiß ist, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig seyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkannt werden, je gewisser wird die Aufmerksamkeit gereizt. Auch ist es sehr wichtig, daß dem Zuschauer durch die Ankündigung gleich die Hauptpersonen von einer interessanten Seite vorgestellt werden.

Man kann den Anfang des **Oedipus in Theben** vom **Sophokles**, als ein vollkommenes Muster der Ankündigung anpreisen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget *), ist unnöthig viel zu sagen. Sie hat für einen wirklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken ist, besonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen soll, entdekt sich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verschiedenen Ankündigungen, wie sie vom Demosthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache lassen.

Nothwendiger ist es vielleicht dieses zu erinnern, daß in der Rede oft die Ankündigung eines besondern Theils derselben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieses nennt Cicero: Propositio quid sis dicturus, et ab eo, quod est dictum, seiunctio **). In diesen besondern Ankündigungen sind unter den Neuern die französischen Schriftsteller die besten Muster. Winkelmann hat auch in dem blos dogmatischen Vortrag versucht, die alte griechische Art: So viel hievon: — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen ist. Nur für förmliche Reden ist diese Formel zu kurz.

* *

H. Sulzer versteht unter dem Worte, **Ankündigung**, eigentlich die **Exposition**; allein das deutsche Wort begreift nicht eigentlich alles in sich, was das französische sagt, denn dieses heißt sowohl die Anzeige dessen, was da vorgehen soll, als

*) Propositio.

**) De Orat. L. III.

als dessen, was vorher gegangen, und zur Verständlichkeit des Folgenden zu wissen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich ist. In der erstern Bedeutung wird es von den Franzosen vorzüglich von epischen Gedichten, in der letztern von dramatischen gebraucht. Cailhava z. B. (l'Art du Theatre I. 138.) sagt, daß die Exposition uns lehren müsse, quel est le lieu, où l'action se passe, nous mettre au fait des evenemens qui l'ont précédé, et nous préparer (das heißt hier, die Begebenheiten **einleiten**, nicht sie blos anzeigen, ankündigen) à ceux qui doivent servir à ses développemens. Und daß préparer in der Sprache der französischen Theatertheorie nichts anders heißt, beweist das achte Kap. des zweyten Buches von Hedelins Pratique du Theatre (I. 115. Ed. d'Amsterd. 1715.) Diejenige Schwierigkeit also, welche Hr. S. bey der Ankündigung findet, „daß, da keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, vielweniger was für einen **Ausgang** die Sachen nehmen werden, sie auch die Handlungen nicht **bestimmt ankündigen** könne," ist keinesweges die Hauptschwierigkeit; und die Stelle beweist nur, daß Hr. S. entweder verleitet durch die eigentliche Bedeutung des deutschen Wortes, nicht immer dem ihm, von ihm selbst untergelegten Begriffe treu geblieben ist; oder daß er vielleicht das, was Lessing von **einem** Theile des Prologen der Alten, und besonders des Euripides sagt, (Dramat. N. 48) für das **ganze** Geschäfft des Prologen (denn auf der griechischen tragischen Bühne enthielt der Prolog das, was ietzt die Exposition enthält) angesehen hat. Aber nur der Prolog, in so fern eine Gottheit ihn machte, konnte den **Ausgang ankündigen**; und nicht die bloße Ankündigung derselben allein war der Inhalt des Prologen. So zweckmäßig für das Trauerspiel also die Prologen des Euripides immer seyn mögen, und so wenig ich die ihnen entgegen stehenden Ueberraschungen der Franzosen in Schutz nehmen mag: so ist doch so viel gewiß, daß Prolog, oder Exposition, mehr sind, als was Hr. S. sie seyn läßt. Und wenn, bey der Beschaffenheit **unsers** Theaters, und bey der Art **unserer** Cultur, jene, den Prologen des Euripides zukommende Eigenthümlichkeit, den Ausgang vorher zu sagen, wohl wegfallen müßte; und wenn, was Lessing von den Vorzügen dieser Vorhersagung lehrt, wohl nicht so zu verstehen ist, als ob nur die Exposition allein sie enthalten könne: — so würde freylich, schon zur Berichtigung eines bestimmten Begriffes von der dramatischen Exposition, und zur Theorie derselben, manches in dem vorhergehenden Artikel, ganz unzulänglich, und vieles gar nicht zu finden seyn; zu geschweigen, wenn man darin Aufklärung verlangte, warum das **erzählende** Gedicht z. B. eine eigentliche **Ankündigung des Inhaltes** eher und mehr fordert, als das **dramatische**; warum, und wie die dramatische Exposition allmählig immer mehr und mehr mit der Handlung selbst verwebt worden? und die Vortheile und Nachtheile hievon; warum, und ob das Lustspiel eine andere Art von Exposition zuläßt, als das Trauerspiel? u. d. gl. m. Auch finden sich für diese Lücken, besonders für die letztern, wieder nicht, so viel ich weiß, bestimmte Nachweisungen; ich begnüge mich also, in Ansehung der erstern, auf folgende Bücher zu verweisen; in so fern der Prologus des griechischen Trauerspieles die Exposition der Neuern ist, auf das, was die Commentatoren des Aristoteles über seine Lehre hievon (περι ποιητ. XII.) zusammen getragen haben; es ist aber nicht sehr viel. Dacier, in s. Uebersetzung (S. 176. Edit. d'Amsterd. 1733.) schränkt sich blos auf die Widerlegung der Ungereimtheiten ein, welche Aubignac, bey dieser Gelegenheit, dem Aristoteles andichtet (Prat. du Theatre Liv. III. ch. I. S. 143 u. f. Ed. d'Amst. 1715. 8.) und Curtius bey der seinigen (S. 177 u. f.) thut erstlich nur eben das, obgleich nicht so bündig, so anschaulich; und lehrt nebenher (S. 181) etwas, das nur billig ein Aubignac sollte lehren können, lehrt, daß der erste Act, welcher jetzt die Stelle des Prologen vertritt, nichts von der

Handlung selbst und — Batteux (Einleit. in die schönen Wissenschaften, B. 2. S. 234. 4te Aufl.) was Alles in der Ankündigung (dem ersten Akte) enthalten seyn müsse. — Cailhava in dem 7ten Kap. des 1sten B. seiner Art de la Comedie (B. 1. S. 138. u. f.) handelt de l'Exposition (dramatique) überhaupt, von ihren verschiedenen Arten, ihren Eigenschaften, u. d. gl. m. und Diderot, hinter seinem Hausvater, S. 251. der 2ten Ausg. der deutschen Uebersetzung.

Was die eigentliche Ankündigung, die epische Exposition, anbetrift; so hat wohl Lessing in den Briefen über den Messias (verm. Schriften Th. 4. S. 40 u. f.) die beste Erläuterung der von Hrn. Sulzer angeführten Stelle des Horaz gegeben. — Unter der Benennung, Proposition, handelt davon Bossü (in dem Traité du poeme epique, Liv. 3. Ch. 3. S. 109. Ed. de Par. 1693.) so wie Batteux, im 2ten B. s. Einleit. S. 111. 4te Ausg.

Ueber die lyrische Ankündigung, und die Eigenheiten derselben ist H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (8tes Hauptst. S. 277. u. f.) nachzulesen. — Uebrigens ist der gegenwärtige Prolog des englischen Lustspiels keinesweges mehr das, was die Prologen im Plautus sind; das entdeckt man leicht, wenn man sie auch nur flüchtig vergleicht.

Anlage.

(Schöne Künste.)

Die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen bestimmt wird. Jedes grössere Werk der Kunst erfordert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede ist, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen besonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Hauptheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniß, und bester Form zusammen. Wenn die Anlage vollendet ist, so muß nichts wesentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält schon alles wichtige der Gedanken, und erfordert deßwegen das meiste Genie. Darum bekömmt ein Werk seinen größten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele desselben und setzt alles fest, was zu seinem innerlichen Charakter, und zu der Wirkung, die es thun soll, gehöret. Deßwegen können auch grobe oder schlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber, sehr schätzbar seyn. So waren nach dem Zeugniß des Pausanias die Werke des Dädalus; sie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdeckte man in allen etwas großes und erhabenes*).

Es ist jedem Künstler zu rathen, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die Anlage, als den wichtigsten Theil, zu wenden, sondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieser glüklich und zu seiner eigenen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das Mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künstler das Feuer und sogar den Muth zur Ausführung. Einzele Schönheiten sind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedeken. Besser ist es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühsame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen.

Es

*) Δαιδαλος ὁποσα εἰργασατο, ἀτοπωτερα μεν ἐστιν ἐς την ὀψιν, ἐπιπρεπει δε ὁμως και ἐνθεον τουτοις. Pausan. Corinth.

Es scheinet eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung *).

Anlauf.

(Baukunst.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem untersten Ende herauf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß ist **).

Anlegen.

(Mahlerkunst.)

Die ersten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und insonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in solchen Stüken, die weit aus dem Auge zu stehen kommen; in welchem Fall die Farben sehr dik neben einander aufgetragen werden, daß sie ihre volle Wirkung behalten. Bey Gemählden aber, die man in der Nähe sehen soll, müssen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andere Umstände erfodern oft, daß eine Farbe über eine andere gedekt werde, so daß die untere etwas durchscheine †). In diesem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erste Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

Das Anlegen ist ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas wesentliches versehen wird, so kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine schlechterdings festgesetzte Regeln der Farbengebung vorhanden sind, sondern jeder Mahler durch Uebung und Versuche sich eine besondre Methode angewöhnt hat; so läßt sich auch nicht bestimmt sagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren soll.

Der sicherste Weg, ein Gemählde gut anzulegen, scheint dieser zu seyn, daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, dann die Schatten gleich stark neben einander setze, und hernach an den Gränzen zwischen beyden gelinde hin und her fahre, um sie etwas mit einander zu vereinigen. Diese erste Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und diese wird man schwerlich erhalten, wenn man es in der ersten Anlage verfehlt hat. **Lairesse** giebt den Rath *), man soll diese angelegten Stellen durch eine dünne Hornscheibe ansehen, um desto sicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ungefähr dieselbe Wirkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük tritt, um diese Vereinigung desto besser zu bemerken. Es ist sehr wesentlich, daß man bey der ersten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige **Haltung** und eine gute **Harmonie** der **Hauptheile** erreicht ist.

Bey der Anlage muß der Mahler so viel möglich das völlige Colorit schon in der Verbindungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger **laßirt** werden müssen, gehörig anlege. Historische Gemählde werden am besten da angefangen, wo die größte Masse des Lichts zusammen

*) S. Anordnung.
**) S. Ablauf.
†) S. Laßiren.

*) In dem 1ten B. K. 2. des großen Mahlerbuches S. 12. Nürnb. 1728. 4.

sammen kömmt; hingegen scheinet es in Landschaften ein Vortheil zu seyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerst angelegt werden.



Ausführlicher, oder doch anwendbarer, als an der, von H. Sulzer, aus dem Lairesse, angeführten Stelle, handelt dieser vom Anlegen, nähmlich von der Wirkung verschiedener, übereinander aufgetragener Farben, in dem 11ten Kap. des 2ten B. s. großen Mahlerbuches (S. 43. Nürnb. Ausg. von 1728) — und de Piles in den Elemens de Peint. (S. 107. im 3ten B. s. Oeuvr. div. Amst. 1767. 12.) unter der Aufschrift: Manière d'esquisser et d'ébaucher un tableau. —

Anmuthigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem sanften und stillen Vergnügen rührt. So schreibt man einem schönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt sehr schöne Gegenstände, die nicht anmuthig sind. Denn alles, was das Gemüth mit sehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat diese Eigenschaft nicht. Sie scheinet, wie der Herr von Hagedorn*) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth, und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

Die Anmuthigkeit scheinet aus solchen Schönheiten zu entstehen, die man nicht besonders unterscheidet, weil keine sich besonders ausnimmt: sie verfließen alle zusammen in ein harmonisches Ganzes. Man nennt deßwegen in der Mahlerey das Colorit anmuthig, wo weder sehr starke Lichter noch starke Schatten sind, sondern wo viel helle und angenehme Farben in einer sanften Harmonie stehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchste Anmuthigkeit erreicht und ist darin für den ersten Meister zu halten, so wie Raphael im Ausdruke. Fast in eben diesem Verhältnisse stehen unter den Dichtern, Virgil, der Meister der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdruks.

*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

Anmuthig seyn ist also der besondre Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch es sich von dem schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künstler, als der, dem die Natur eine sanfte gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, sondern die liebenswürdigsten Künstler, sind dazu geschickt. Dergleichen waren in redenden Künsten Virgil und Addison; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain; in der Musik, Graun, dessen liebenswürdige Seele sich auch selbst da zeiget, wo er zornig seyn will.

✻ ✻

Zur Vollendung dieses Artikels, in Rücksicht auf das, was Anmuth überhaupt ist, wie sie wirkt, und warum sie so und nicht anders wirkt, kann der eilfte der Mendelssohnschen Br. über die Empfindung, in s. Phil. Schriften, Berl. 1771. Th. 1. S. 90. — das eilfte Kap. in der neuen Auflage der Elements of Criticism, (Dignity and Grace, B. 1. S. 349. Ausg. von 1796). — der XVII. Abschnitt in H. Riedels Theorie der sch. K. und W. (über die Grazie, S. 340. 1te Aufl.) und der 389 — 411 §. aus dem 1ten Th. von A. H. Schotts Theorie der sch. Wiss. etwas bey-

beytragen. — Auch handelt von den Grazien überhaupt noch, obgleich etwas zu rednerisch, der P. Andre in der neuen Ausgabe s. Essai sur le Beau (Par. 1763. 8. Th. 2. S. 116) — Burke, obgleich nur von der körperlichen Grazie, und sehr kurz, in der Philosophischen Untersuchung über . . . das Erhabene und Schöne (Th. 3. Abschn. 22. S. 197. der d. Uebers.) — Marcendy, in dem Essai sur la beauté, Par. 1770. 8. S. 24 u. f. — — Von der Grazie, in Rücksicht auf Kunstwerke, und vorzüglich Mahlerey, de Piles, in der Idée du peintre parfait (S. 362 und 427. in dem 3ten B. s. Oeuv. div. Amst. 1667. 12.) — „Von der Grazie, in den Werken der Kunst,“ Winkelmann in der Bibl. der sch. Wissensch. und fr. K. (5ter B. S. 13 u. f.) welcher Aufs. sich, französisch, in dem 3ten B. S. 554 der Variétés litter. Par. etwas verändert, findet; und eben derselbe von ihr, als der Eigenschaft des schönen Styls, von ihrem Wesen, und in wie fern sie in den Werken verschiedener Zeitpunkte der Kunst, mehr oder weniger sichtbar gewesen ist, in s. Geschichte der Kunst (S. 229 u. f. erste Ausg.) Coypel in s. Discours, Par. 1721. 4. S. 75 u. f. — Watelet, allgemein, in den reflex. sur la peinture (S. 111. Ed. d'Amsterd. 1761) — Hagedorn, „von dem Reiz, oder der Grazie, ins besondere,“ in den Betrachtungen über die Mahlerey (I. S. 21.) — Das 14te Kap. im 1ten Th. des Köremon, Wien 1770. 8. S. 150. — Mengs von dem Stile grazioso, in dem Br. an D. Ant. Ponz (Opere T. 2. S. 44 und 58) und von der Grazie überhaupt, und im Colorit, in dem Helldunkel, und in der Composition in dem 8 — 11ten §. der Lezione pratiche di pittura (ebend. S. 281.) — — Von dem Vorzuge der Dichtkunst vor der Mahlerey, in Rücksicht auf eigentliche Grazie, oder Reiz, Lessing im Laokoon, S. 216. 1te Aufl. — — „Ueber die redende Anmuth“ hat H. Joh. Friedr. Degen, zwey Aufsätze, Ansp. 1779—1782. 4. herausgegeben. — —

Anordnung.

(Schöne Künste.)

Anordnen heißt jedem Dinge seinen Ort anweisen, und daher versteht man, was in einem Werk der Kunst die Anordnung sey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beschaffenheit der Absicht, sich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteste Weise darstellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erscheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß ist; daß jeder Theil durch den Ort, wo er steht, die beste Wirkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Wirkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen seyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der schlechtesten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In diesem Falle sind verschiedene Trauerspiele des **Shakespear**; Gemählde des unsterblichen **Raphaels**, und viele Werke andrer Künstler. Man lobt zu unbestimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieses aber soll keinen Künstler abhalten, den äußersten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzelne Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man lasse sich durch die Nachsicht, die man für schlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieser Theil der Kunst ist doch höchst wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, dessen einzele Theile ohne Kraft und ohne

Reizung sind, allemal ein schlechtes Werk. Hingegen thun schöne Theile auch nur bey der besten Anordnung ihre volle Wirkung; so wie ein schönes Gesicht nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes bekömmt.

Die Anordnung macht nächst der Erfindung ohne Zweifel den wichtigsten Theil der Kunst aus. Ist der Künstler in diesen beyden Stüken glüklich gewesen, so wird es ihm bey Ausarbeitung seines Werks niemals an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf seinen Geist macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechische Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feste des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Lustspiel verfertiget habe, da doch das Fest so nahe sey, antwortete er: **Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe** *).

Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der die Haupttheile seines Werks, wegen ihrer guten Anordnung, sich mit Vergnügen vorstellt, und das Ganze in seinen Theilen immer übersehen kann, mit der Freyheit und Lust arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängstliche Wesen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unsicherheit seines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf seine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künstler, daß er die glüklichsten Augenblike, wo er seinen Geist durch das himmlische Feuer der Musen am meisten erhitzt fühlt, auf die Anordnung und Verfertigung seines Plans anwende.

*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg oder in den Künsten größer gewesen.

Die glüklich erhitzte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein sieht sie in Werken des Geschmaks mehr und besser als die Vernunft selbst.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch seine Absicht, oder durch die Wirkung, welche es thun soll, bestimmt werden. Dieses haben alle mit einander gemein, daß sie, im Ganzen betrachtet, unsre Aufmerksamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erscheinen müssen, die jedem seine bestimmte Wirkung giebt. Denn nur aus dieser Absicht werden einzele Gegenstände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geschmaks, so weitläuftig es auch ist, muß eine einzige Hauptvorstellung erweken: seine Theile müssen diese Hauptvorstellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieses ist das Werk kein Ganzes, sondern eine Zusammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künstler sich an die Arbeit, ehe er eine bestimmte Hauptvorstellung des Ganzen hat, oder ehe sie ihm deutlich genug ist, so wird er in der Anordnung niemals glüklich seyn.

Das Ganze fällt unstreitig am besten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zusammenhangenden Haupttheilen besteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorstellt. So zeiget uns der menschliche Körper, das vollkommenste Ganze in Absicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern besteht. Jeder Haupttheil scheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus sehr vielen kleinen Theilen zusammengesetzt sey, davon jeder die beste Stelle, sowol in Absicht auf seinen Gebrauch, als auf die engste Verbindung mit dem Ganzen

zen einnimmt. An diesem vollkommenen Bau kann man nichts versetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zusammen bringen, ohne das Ansehen des Ganzen zu verletzen. So ist jedes vollkommene Werk der Kunst. Man glaubt, es sey unmöglich irgend einen Theil zu versetzen; jedes scheinet da, wo es ist, nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das Ganze zugleich sich dem Anschauen darstelle.

Es sind hauptsächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorstellungen. Diesem zufolge hat der Künstler bey Anordnung seines Plans beständig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalte beschäftiget sey, und von jedem einzeln Theile immer natürlicher Weise auf das Ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechselnden Gegenständen mannigfaltig beschäftiget seyen, und daß die Entwiklung der Hauptsache gehörig aufgehalten werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß sich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorstellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung sind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzeler Theile, schwer zu übersehen ist; wenn es schwer wird, die Absicht und das Wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werke ohne Schaden, versetzen, vergrößern, oder verkleinern kann; wenn Nebensachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als wesentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbestimmt scheinen könnte; so wollen wir die Anordnung in den verschiedenen Werken des Geschmaks besonders betrachten.

Anordnung in der Baukunst. Diese geht sowol auf die ganze Figur und das Ansehen der Außenseiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Absicht und der Gebrauch des Gebäudes setzen seine Größe, die Anzahl und Beschaffenheit der Zimmer fest. Allein diese können auf gar verschiedene Weise in ein Ganzes zusammen verbunden werden. Diese Anordnung ist ein Werk des Geschmaks, und das Vornehmste, was ein Baumeister wissen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Masse des Gebäudes, ist dadurch ziemlich eingeschränkt, daß man nicht wol andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zusammengesetzt sind. Es ist eine ungereimte Ausschweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vase, oder gar, wie unlängst ein französischer Baumeister sich hat einfallen lassen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine sehr zusammengesetzte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verursachen unnöthige Unkosten, sie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler ist, wenn man in Werken der Kunst die Aufmerksamkeit auf Nebensachen ziehet, so ist es insbesondere in der Baukunst gegen die Vernunft, wenn man das Wesentliche eines Gebäudes durch das Seltsame der äußern Figur versteken, und einem Haus das Ansehen eines Blumentopfes oder einer Muschel geben wollte.

Die erste Sorge des Baumeisters muß auf die Bequemlichkeit und Anneh-

nehmlichkeit der innern Einrichtung, als des Wesentlichsten, gerichtet seyn; die äußere Figur nach den einfachesten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet seyn sollen, bestimmt werden. Ein Baumeister von wahrem Geschmak wird selten andere, als die einfachesten Formen des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit seinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäusern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, scheinet die Figur des Würfels die beste zu seyn. Denn unter allen vierekigten Figuren ist sie die, welche bey dem kleinesten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einschließt. Man hat also dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeste und bequemste Weise können neben einander gesetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit, sich sogleich nach dem Wesentlichen der Außenseiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältnissen der Theile und der Symmetrie, umzusehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke, da das Gebäude schon zwey oder mehrmal breiter, als tief ist, sind zu verwerfen. Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, sondern die Theile der Außenseiten werden zu weit aus einander gestreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum versetzt.

Erfordert das Gebäude schon eine große Anzahl der Zimmer, so daß inwendig verschiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Personen nöthig sind: so thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptvierek, welches die Franzosen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzusetzen, die insgemein Flügel genennt werden. Die alten italienischen Baumeister setzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Vierek herum, so daß alle vier Theile des Gebäudes einen vierekigten Hof einschlossen. Diese Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Aussicht, und wenn man gerade vor einer Außenseite des Gebäudes steht, so sieht man nur den vierten Theil desselben auf einmal.

Die französischen Baumeister haben diese Art so verändert, daß sie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über steht, weglassen, und anstatt dessen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Aussicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes übersieht man auf einmal die drey Hauptaußenseiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Ansehen bekömmt, als die, welche auf die welsche Art gebauet sind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinschaft zwischen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel so anzuhängen, daß sie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieses ist eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lang sind; denn dadurch würde die ganze Außenseite zu sehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menschen, welche in Pallästen großer Herren wohnen müssen, und die große Verschiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anstalten und künstlichere Anordnungen der ganzen Form derselben. Es geht nicht wol an, daß ein solches Gebäude in eine einzige Masse zusammen geordnet werde. Die Hauptsache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verschiedenen häuslichen

lichen Verrichtungen und für die Wohnungen der Unterbedienten bestimmt sind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu schaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Ansehens beytrage, und dennoch einigermaßen für sich abgesondert sey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallastes ist vielleicht der schwerste Theil der Baukunst.

Nachdem der Baumeister die Form des ganzen Gebäudes festgesetzt hat, muß er auf die Anordnung der Außenseite denken. Bey dieser kömmt es bloß auf das gute Ansehen des Gebäudes an. Die meisten besondern Regeln, die dabey zu beobachten sind, wird man in den Artikeln, **Symmetrie**, **Außenseite**, **Regelmäßigkeit**, **Verhältniß**, **Säulenordnung**, **Gebäude**, angeführt findrn. Wir wollen deßwegen hier über die Anordnung der Außenseite nur ein paar allgemeine Anmerkungen den Baumeistern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichste Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Diese ist der größten Pracht nicht entgegen, sondern vielmehr eine Unterstützung derselben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Außenseite, zumal, wenn sie in kleinen Theilen gesucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes voraussetzt, und sie zertheilt die Aufmerksamkeit auf das Ganze. Man kann hierin keine bessere Muster erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunst*).

Erfordert es die Größe des Gebäudes, daß die verschiedenen Haupttheile der Außenseite durch eine Verschiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, so will der gute Geschmack, daß die ganze Außenseite in wenig, aber große Partheyen abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang ist, durch einen mehrern Reichthum das Auge an sich ziehen soll. Verschiedene Hervorstechungen und mehrere Giebel an einer Außenseite schaden dem guten Ansehen. Eine stille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, ist auch hier der höchste Grad des Schönen.

Doch ist ein mageres Ansehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechseln. Ein sehr großes Gebäude, an dessen Außenseite sich kein Theil von dem andern unterscheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche ringsherum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, sind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenseite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darin sich keine Haupttheile unterscheiden, hat ein mageres Ansehen.

Indessen ist jedem Baumeister zu rathen, sich auch bey den prächtigsten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchste Pracht kann gar wol damit bestehen. Diese muß aber allemal in großen Hauptpartheyen gesucht werden. Nichts ist prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einem halben Kreis herum laufende Säulengang in **Sanssouci**, der den Vorhof einschließt, der ganzen Anordnung eine gewisse Größe, ohne welche das Gebäude wenig Ansehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenseite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß seyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geschmack

*) S. Zierrathen.

Geschmack eines Pallastes zu ordnen. Dieser kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernsthaftesten Einfalt besonders an sich haben.

In Ansehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeister die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Personen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verschiedene Wohnungen abgetheilt werden müssen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder sein besonderes Revier haben müssen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, so wie es die Lebensart der Einwohner erfordert, durch eigene Eingänge besondere Vorsäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgesondert, und nach Beschaffenheit ihrer Größe in den engsten Bezirk eingeschlossen werden. Die Paradezimmer müssen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon gelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geschehen, welches die Franzosen les officies nennen, muß am sorgfältigsten von dem besten Theil des Hauses abgesondert werden, doch so, daß man durch verstecktere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beste Art scheinet die, daß sie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht ist.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Personen, kleiner seyn müssen, und daß Personen von gewissem Range ihre Zimmer so angeordnet haben müssen, daß sie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichen, daß vor den Zimmern, da man sich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer seyn müssen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden so durchgehends gesucht, daß sie auch dem unerfahrensten Baumeister bekannt sind. In den Häusern vornehmer Personen ist es nöthig, daß zunächst an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt sey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weisen könne.

Die größte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge, und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es ist sowol wegen besorglicher Feuersgefahr, als verschiedener Bequemlichkeiten halber nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beschaffenheit der Größe des ganzen Gebäudes, aus vier bis sechs Zimmern besteht, einerseits einen kurzen Ausgang, anderseits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man diese Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwischen zwey Reihen von Zimmern durchgehen: so ist man insgemein verlegen, diesen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben sie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das Hin- und Hergehen in den Corridoren höret; legt man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenseiten des Gebäudes an: so entsteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus diesen Gängen durch die Fenster der Zimmer hinein sieht, oder daß die Thüren derselben dem Zugang der freyen Luft zu sehr blos stehen.

Die vollkommenste Anordnung scheinet demnach wol diese zu seyn, daß zwischen den verschiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von außen durch besondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf diesen, am andern

andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber sind überall von andern Zimmern eingeschlossen.

Der Baumeister, der in diesem Theil seiner Kunst hinlängliche Geschicklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläuftigen Kenntniß der vornehmsten Gebäude verschiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Personen unterrichtet seyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren sie gewohnt sind, vergessen werde. Eine große Mannigfaltigkeit verschiedener Anordnungen findet man insonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; besonders wird ein verständiger Baumeister in diesem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der französische Baumeister du Cerceau herausgegeben hat *). Eine Sammlung solcher Gebäude, die das üblichste verschiedener Nationen enthielte, da ein chinesisches, persisches, türkisches, italienisches, französisches, englisches Haus, jedes mit einer etwas umständlichen Beschreibung des Gebrauchs der verschiedenen innern Theile, vorgestellt würde, müßte einem angehenden Baumeister sehr nüzlich seyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunst. Kein Werk des Geschmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen schön seyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes scheinet am unmittelbarsten von derselben abzuhangen. Wenn der Mahler darin nicht glüklich gewesen, so bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig, seine Vorstellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählte läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterscheiden; jede hat ihre besondere Beschaffenheit. Durch jene verstehen wir die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vors Gesichte gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Absicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder besondre Talente erfordert werden, und daß Gemählde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Wir können den **Paul Veronese** zum Beyspiel anführen, der die dichterische Anordnung in Gemählden, darin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana ist voll Fehler.

Die poetische Anordnung bestimmt die Ordnung der vorzustellenden Sache also, daß die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft erkannt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Wesen, so muß in jedem Gemählde die Hauptsache, der Grund der ganzen Vorstellung, zuerst in die Augen fallen. Denn nach diesem muß alles andere beurtheilet werden.

Demnach erfordert die Anordnung eines historischen Gemähldes, daß die Hauptpersonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerst ins Auge fallen. Sie müssen von den Nebenpersonen durch besondre Gruppen, die das Auge gleich an sich ziehen, unterschieden seyn. Diese vorstechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann sowol durch die Größe der Figuren, als

*) Les plus excellens batiments de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, à Paris 1607. 2 Vol. fol. Zuerst Par. 1576. fol. erschienen.

als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, und die vorzügliche Stelle, worauf sie erscheinen, erhalten werden. Es wäre ein sehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptpersonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenstände heraus suchen müßte. Besteht die Hauptgruppe aus mehrern Personen, so muß die Hauptgruppe sogleich das Auge an sich ziehen. Dieses ist der Mittelpunkt, auf welchen das übrige hingeführt wird.

Man begreift leichte, daß der Mahler hierin nicht wol glüklich seyn könne, wenn er nicht die Wirkung seines Gemähldes sich auf das deutlichste vorstellt. So lange er selbst bey der Vorstellung seines Inhalts nichts bestimmtes empfindet, so wird er auch nichts bestimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geschichte, die er vorstellen will, in einem gewissen Gesichtspunkte betrachten, und demselben zufolge von einem bestimmten Eindruk, als der Wirkung dieser Vorstellung, gerührt werden. Die Handlung selbst oder die Hauptperson, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andere Empfindung erweken. Diese muß der Künstler nothwendig zuerst fühlen, und den Grund dieses Gefühls in seiner eigenen Vorstellung entdeken; denn sonst wird er unmöglich seinen Inhalt so vorstellen, daß er auf andere eine bestimmte Wirkung thue. Ist er aber seiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch sie in ihm entsteht: so wird er auch ohne Mühe die Gegenstände, welche sie erregen, gehörig darstellen.

Mit den Hauptpersonen müssen hernach die übrigen so verbunden werden, daß sie zu der einzigen Hauptvorstellung das ihrige mit beytragen, und, nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenstandes, und als Glieder eines einzigen Körpers erscheinen. Erfordert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Personen, und der untergeordneten Handlungen: so müssen sie nicht sorgfältig hingestellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärket, soll in einer Gruppe stehen, die zunächst mit der Hauptgruppe verbunden ist, das andere immer entfernter, so wie es das Interesse bey der Handlung erfordert. Von der besondern Beschaffenheit der Gruppen ist an einem andern Orte gesprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Hauptttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerstreuung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andere geleitet werden, und keine muß so abgesondert seyn, daß sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurükführe*).

Da der Mahler selbst nichts unnützes oder überflüßiges in seine Vorstellung bringen soll, so muß auch alles dem Auge merkbar seyn. Er untersuche deßwegen sorgfältig, ob jedes so gesetzt ist, daß kein Theil leicht könne vergessen oder übersehen werden. Dieses aber wird nicht leicht geschehen, wenn alles so zusammen geordnet ist, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entstünde, sobald ein Theil fehlen sollte.

Daraus folget diese für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zusammen eine Hauptmasse von einer einfachen Form ausmachen müssen, in welcher jeder Mangel

*) S. Gruppe.

gel leicht zu bemerken ist. In dieser Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunstrichter geben, daß man alle Gruppen so viel möglich in eine pyramidische Form zusammen bringen soll. Freylich sind viel schätzbare Gemählde nicht auf diese Art angeordnet. Aber eben deßwegen sind sie auch weniger vollkommen.

In diesem Stük aber muß die mahlerische Anordnung der poetischen zu Hülfe kommen, wie wir bald sehen werden. Nur dieses wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft sicherer einzuprägen, vorschlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas besondres an sich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein sehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanken ist: so wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergessen, wenn sie sich durch etwas recht ausgezeichnetes unterscheidet.

Für die poetische Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu studiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieses Theils der Kunst gekommen ist, beschreibet ein großer Künstler also: „Wenn Raphael ein Bild ersann, so „dachte er erst an die Bedeutung des„selben, nämlich: was es vorstellen „sollte; folgends: wie vielerley Re„gungen in dem gebildeten Menschen „seyn könnten; welche die stärksten „und schwächsten wären; in was für „Menschen diese oder jene angebracht, „und was für Menschen und wie viele „da eingeführt werden könnten: wo „jeder, nämlich wie nahe und fern „er von der Hauptbedeutung stehen „müßte, dieses oder jenes Gefühl zu „haben. So dachte er, ob sein „Werk groß oder klein seyn würde. „Wenn sein Werk sehr groß war: „wie viel die Hauptgeschichte oder die „Bedeutung der Hauptgruppen die „andern angehen könnte; ob die Ge„schichte augenbliklich oder langwie„rig war; ob sie in ihrer Beschrei„bung sehr bedeutend; ob vorher „etwas geschehen, so die itzige Hand„lung angeht, und ob aus dieser „bald eine andre Geschichte floß; ob „es eine sanfte ordentliche Geschichte, „oder eine stürmische unordentliche, „traurig stille, oder traurig verwirr„te wäre. Wenn Raphael dieses erst „bedacht hatte, so wählte er das „nothwendigste, darnach richtete er „seine Hauptabsicht, und diese mach„te er deutlich: alsdenn setzte er staf„felweise alle Gedanken nach ihrer „Würde, immer die nothwendigen „vor den unnöthigen. Blieb also „sein Werk mangelhaft, so blieb nur „das geringere weg, und das schön„ste war da; da bey andern Künst„lern oft das nöthigste fehlet, und „die Artigkeiten im unnützen gesucht „sind *).“

Thut man zu diesen Anmerkungen noch dieses hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch sie mehr Lebhaftigkeit bekömmt, die Gruppen so anzuordnen sind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren sey, so wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigste seyn, was der Künstler bey der poetischen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß es zwey Hauptgattungen der dichterischen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen gesetzt sind. Die eine, welche die gewöhnlichste ist, stellt das Wesentliche der Hand-

*) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieses kleine, aber höchst wichtige Werk, ist jedem Mahler bestens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künste.

Handlung in der Hauptgruppe vor, und setzet in einigen Nebengruppen die Folgen derselben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der Hauptgruppe dargestellt, und die Handlung, welche diese Folge hervorgebracht, wird in der Entfernung, als schon vollendet, angedeutet. Von dieser letztern Art ist das Gemählde des Albans von dem Raub der Proserpina, welches im Artikel Allegorie beschrieben worden. Diese Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erst die Wirkung gewahr wird, ehe man ihre Ursache entdekt. Wenn ein Mahler denselben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, so kann er sich der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die **mahlerische Anordnung** hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetische hat. Sie muß die ganze Vorstellung wichtig, reizend, und so viel möglich ist, unvergeßlich machen. Nur daß sie sich andrer Mittel bedienet, zu demselben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit besteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen in eine einzige Hauptmasse von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zusammen eine gute Form ausmachen, so daß das Auge nicht nur durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Absicht der Vorstellung erfodert, geführet werde, sondern auch das Ganze sich der Einbildungskraft tief eindruke.

Wenn wir diese allgemeine Regel entwikeln, so werden wir finden, daß sie folgende besondere in sich begreift.

Wie in der dichterischen Anordnung die Gegenstände in Gruppen abgetheilt sind, so müssen in der mahlerischen die hellen und dunkeln Theile gruppirt seyn, oder Massen ausmachen *). Die stärksten Lichter und Schatten und die ausgeführteste Zeichnung müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das deutlichste geführt wird, so muß diese Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so daß sie von den Gruppen, welche zunächst an den vornehmsten sind, bis auf die entferntesten allmählig geschwächt werde.

Man kennet keine Masse, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Diese Form muß der Mahler vorzüglich zu seiner Hauptmasse wählen. Es ist aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Masse, welche die Form der liegenden Pyramide hat, ist eben so vortheilhaft, als die, welche nach der stehenden geformt ist. Nach dieser Form scheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiste Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler diese wählen, wenn jene die Freyheit seiner Anordnung einschränken sollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Masse der gesammten Gruppen ist, muß nach Beschaffenheit der Masse des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge schiken, entweder im hellen oder dunkeln so gehalten werden, daß die Massen sich von dem Grund hinlänglich absondern. Wenn nämlich die Gruppen zusammen genommen eine helle Masse ausmachen, so muß der Grund etwas dunkel seyn; ist aber die Masse überhaupt dunkel, so muß der Grund heller seyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Masse zusammen-

*) S. Massen.

sammengebracht ist, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beständig abnimmt, so daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Masse ausmachen, die beste Wirkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorstellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weise rühret.

Man hat Gemählde von großen Meistern, die aus zwey Hauptmassen bestehen, da die eine dunkel, die andre helle ist. Diese Anordnung scheinet doch allemal der Einheit des Gemähldes zu schaden. Allenfalls könnte man sie in solchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorstellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber sey, so wird ein solches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Masse bestünde.

Jede Gruppe muß sich durch etwas besonders sowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterscheiden, damit sie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den stärksten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es soll kein einziger Theil von der ganzen Masse der Gruppen abgesondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine Gruppe besonders gesetzt werden müßte; so muß sie wenigstens durch einen unzertrennlichen Zusammenhang der Farben, des zwischen ihr und der Hauptmasse liegenden Grundes verbunden werden; es sey, daß ein Schlagschatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenstand die Verbindung unterhalte. Nur hüte sich der Mahler vor dem Fehler, in welchen große Meister, wie Tintoret, Paul Veronese und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelst ganz ungeschikter, dem Charakter der Vorstellung ganz unanständigen Figuren, verbundeu haben.

Auch davor hat er sich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmasse nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieses würde die Vorstellung unvollkommen machen. Die Massen müssen nothwendig so seyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchsten Licht nach und nach auf schwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Masse des höchsten Lichtes so nahe an dem Rande liegen, daß sie auf einer Seite durch den Rahm abgeschnitten würde, so müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erscheinen. Eben so wenig darf man die Hauptgruppe so nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Fignren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch sorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorstellung entstehe. Jede Person soll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, sondern auch eine schikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Gesicht, Arme oder Füße, die das meiste bey der Vorstellung ausdrüken, nicht verstekt werden.

So nothwendig es ist, alles dichte zusammen zu halten, so muß dieses doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geschehen. Eben darin besteht die große Kunst der Anordnung, daß eine einzige Masse ohne Verwirrung dargestellt werde. Man sieht bisweilen Gemählde, wo alles so verwirrt ist, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füsse gehören, die man in den Gruppen zerstreut sieht. Es giebt Mahler, die, um diesen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorstellung kommen sollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel so zusam-

men ordnen, wie es die Vorstellung erfordert. Alsdenn entwerfen sie das Gemählde nach diesem Modell; eine Methode, welche dem Künstler die Arbeit sehr erleichtern muß. Denn so genau er sich auch den Platz vorstellt, auf welchem die Geschichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem sie gesehen wird, die Seite woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeden Figur; so ist es fast unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatischen Handlung. Der Endzwek des Drama ist die Erwekung einer lebhaften Vorstellung des Guten und Bösen in den Sitten der Menschen, in den Begebenheiten der Welt, und den verschiedenen Hauptständen *). Das erste, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, ist die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umstände, der Verwiklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächst aber wird eine gute Anordnung aller dieser Dinge erfordert, nach welcher sie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuschauer die lebhafteste Wirkung thun.

Diese erfolget, wenn die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zusammenhange wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das besondere sich in eine einzige Hauptvorstellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus lassen sich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatischen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbestimmten Charakter hat, damit der Zuschauer vermittelst dieser Perioden den ganzen Zusammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende sich leicht vorstellen könne. Diese Perioden aber müssen so geordnet werden, daß durch den ersten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeit und Verwiklungen in der Fortsetzung derselben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers reizen.

Es ist gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorstellungen erweket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorsätze, neue und ungemeine Unternehmungen, seltsame Charaktere versprechen, oder bemerken lassen, uns in die beste Verfassung setzet; dahingegen, wenn der Anfang verworren oder schwach ist, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun ist, die Aufmerksamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptsache kömmt.

Der erste Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche aber doch zu merkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verfolg und den Ausgang setzen. Denn jeder Gegenstand, den wir eine Zeitlang betrachten. ohne uns viel davon zu versprechen, erdrükt die Aufmerksamkeit, anstatt sie zu erweken.

Die alten und neuen Schauspiele, welche die größte Wirkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weise an, die wir hier beschreiben. Es ist ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß sie uns mit Nebensachen, mit ungewissen Vorstellungen, mit Zurüstungen zur wahren Handlung ermüden, ehe sie selbst ihren Anfang nimmt. Die meisten englischen Lustspiele haben diesen Fehler an sich.

*) S. Drama.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; so müssen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorhergehen, die Fortsetzung und Verwiklung derselben enthalten, über deren Anordnung man keine bestimmte Form vorschreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten so durchgeführet werden kann, daß der Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieses, daß der Dichter sorgfältig seyn müsse, den Fortgang der Handlung nach gewissen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beschaffenheit der Sache deutlich sehen, um daraus seine Erwartungen für den folgenden zu bestimmen. Man muß also bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zustand der Handlung, so weit sie gekommen ist, und was ihr noch fehlt, ganz bestimmt bemerken können. Denn ohne dieses geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerksamkeit schwächet.

Es streitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intriguen so in einander laufen, daß sie oft abgebrochen, und nach einigen dazwischen gesetzten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerstreuen die Aufmerksamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Diese muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müssen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, sondern durch wesentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptsache nothwendig entstehen, verursachet werden. Es giebt Schauspieldichter, die sich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen seyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig ist: so können die Haupttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptsache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen besondern Kunstgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, **Einheit**, **Verwiklung**, **Contrast**, **Aufhaltung**, **Verbindung** und **Wahrscheinlichkeit**, verschiedenes angeführt, dahin wir den Leser verweisen. Nur diese allgemeine Anmerkung müssen wir hinzu setzen, daß die einfachesten Anordnungen, die jeder leicht übersehen kann, die besten scheinen. Künstliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen scheinen zwar ihre gute Wirkung zu thun: allein wenn man sie näher betrachtet, so findet man, daß sie nicht lange dauernde Eindrüke machen, so wie alle blos mechanische Anstalten. Die wesentlichen Schönheiten des Schauspiels, die unauslöschliche Eindrüke machen, müssen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Personen liegen. Von diesen muß die Aufmerksamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechanische Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt sind alle künstlich ausgedachte Anordnungen schwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das wesentliche, das ihnen fehlt, ersetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbesondere, in Absicht auf die Ausführung, verdienet eine besondere Aufmerksamkeit *).

Die Anordnung der epischen Handlung scheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu seyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt ist. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Lüken und

*) S. Schaubühne; Auftritt.

Ruhestellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatische Dichter nicht ohne große Behutsamkeit anbringen darf.

Sonst muß die epische Handlung überhaupt nach denselben Grundsätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptsächlichste davon ist, daß die ganze Handlung in wol bestimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruhestelle seyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich übersehen, und über das Folgende seine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorstellung der ganzen Handlung, wenn sie in wenig Perioden eingetheilt ist, die so auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden bestimmt sieht, wie weit die Handlung fortgerükt ist.

In Ansehung der Ordnung dieser Perioden geben einige Kunstrichter Regeln, die sehr übel verstanden werden könnten. So sagt Batteux *), daß der epische Dichter die Ordnung des Geschichtschreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epische Dichter suchen müsse.

Indessen ist gewiß, daß keine Unordnung in einem schönen Werke statt hat. Der epische Dichter muß dem Geschichtschreiber in der Ordnung der Begebenheiten in so weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit seines Vortrages bestehen kann. Es wäre seltsam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerst erzählt werden, und die nächste Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklung enthält, muß nothwendig eher, als diese, vorgetragen werden.

Aber in so fern geht der epische Dichter von dem Geschichtschreiber ab, als die Natur seines Vorhabens erfodert. Dieser will uns vollständig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt so, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre: jener aber stellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher sie uns am kräftigsten rühret. Der Geschichtschreiber darf sich deswegen nicht scheuen, die entferntesten Veranlassungen und die Ursachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umständlich zu erzählen. Dieses wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns schon bekannte Veranlassung, oder Ursache, nur kurz, damit wir ohne Umschweife in die Hitze der Handlung herein kommen.

So würde der Geschichtschreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beschrieben hätte, bey der Zerstörung der Stadt Troja angefangen, und seinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genauesten Ordnung seiner Reise, gefolget seyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Absicht war, dem Leser die Niederlassung des Aeneas in Italien, deren Veranlassung bekannt war, von der merkwürdigsten Seite vorzustellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von seinem Auszug aus Troja, sondern von da an, da die reisenden Helden das Land ihrer Bestimmung gleichsam schon im Gesichte hatten. Das vorhergehende

*) S. Einleitung in die schönen Wissenschaften I. Theil, I Absch. S. 118. nach der ersten Ausgabe der Ramlerischen Uebersetzung.

hende gehört nicht zu seiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen ist, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, so müßte man aus eben dem Grunde auch sagen, daß die Geschichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derselben wäre. Virgil fängt also sein Gedicht nicht mitten in der Handlung, sondern vom Anfang derselben, an.

Wir sehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die wesentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie sie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden ist, je lebhafter wird das Ganze in die Vorstellungskraft fallen. Darin aber kann der Dichter von der Ordnung des Geschichtschreibers abgehen, daß er nur das Wesentlichste in der besten Ordnung hinter einander stellt, und gewisse Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die besten Ruhestellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorstellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epischen Handlung diese allgemeine Regel annehmen: Die wesentlichsten Theile derselben setze der Dichter in einer so natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorstellungskraft den Faden derselben leicht finde und das Ganze mit einem Blick übersehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollständigkeit derselben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, suche er an solchen Orten einzuschalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Diese Anordnung der Episoden ist eine Hauptsorge des Dichters. Si müssen nur da angebracht werden wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geschieht nämlich bisweilen, daß zwischen einer Periode der Handlung und der nächst folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beschreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In diese Stellen ordnet er die Episoden. So hat Homer die schöne Episode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranstaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beschreiben wollen, eine Lüke gelassen. Eben so hat er die Episode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke gesetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verursachet hatte. Daß die besten epischen Dichter so verfahren sind, könnte durch viele Beyspiele erwiesen werden, die wir übergehen, weil sie bekannt genug sind.

Die Anordnung einer Rede bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunst der Anordnung besteht darin, sagt Batteux *), „daß man „alle Stüke, die die Erfindung geliefert hat, nach der Beschaffenheit „und zum Vortheil der Sache, die „man abhandelt, in Ordnung stelle. „Die Fruchtbarkeit des Geistes, setzt „er hinzu, prangt am meisten in „der Erfindung; Klugheit und Ur„theilskraft in der Anordnung."

Der Endzwek einer Rede ist allemal, entweder unsre Vorstellungskraft, oder unsre Neigungen, einer gewissen Absicht gemäß, zu lenken

*) Einleit. in die schönen Wissenschaften IV. Th. S. 52. nach der Ramlerischen Uebersetzung.

Ihr Inhalt ist also allemal ein Gegenstand unsrer Erkenntniß, oder unsrer Neigungen. Diesen Gegenstand muß uns der Redner so vorstellen, daß er natürlicher Weise hoffen kann, wir werden am Ende seiner Rede so davon denken, oder so dagegen gesinnet seyn, wie er selbst ist, oder zu seyn scheinet. Dieß ist die Hauptsumme der Kunst des Redners.

Nun kömmt allerdings sehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu sagen hat, in der besten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenstand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß sie seine Wirkung auf unsre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede sagen, nach welcher auf den **Eingang** die **Abhandlung** oder **Ausführung** der Sache, und denn der **Schluß** der Rede folget; davon haben wir anderswo gesprochen *), und es kann ohnedem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß „man eins und das andre von der „Hauptsache voraus schike, daß man „darauf diese selbst vortrage; ferner, „sie theils durch eigene Beweise „theils durch Widerlegung der Ge„gengründe gehörig ausführe: end„lich auf eine geschikte und nach„drükliche Art beschließe, diese Ord„nung lehret die Natur selbst **).“ Der wichtigste und schwerste Theil der Anordnung einer Rede ist die Folge der Vorstellungen in dem Haupttheil, den man die **Abhandlung** der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede so natürlich und ungezwungen seyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne sich die Sache nicht wol anders vorstellen. Jedes folgende muß so aus dem vorhergehenden entstehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorstellungen anders seyn. Sobald man irgend wo einen Zwang oder etwas gesuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; so wird man zerstreut, und denkt, die Sache hätte sich auf eine gewisse andre Art entwikeln sollen. Eine für den Lehrer höchst schädliche Wirkung in seinem Zuhörer.

Diese vollkommen freye und nothwendig scheinende Folge der Vorstellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er seine Materie sehr oft durchgedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann gesagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Absicht auf die Ordnung das beste. Er macht verschiedene Entwürfe oder Skizen, die nur das Gerippe der Rede auf verschiedene Weise angeordnet enthalten, und wenn er sie alle genugsam betrachtet, so kann er erst alsdann wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegengesetzte Arten der Anordnung, die man die Analytische und die Synthetische nennen kann. Diese setzet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem **Vortrage**, die Hauptvorstellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und bestätiget sie durch die Abhandlung so, daß sie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytische Art, kehrt diese Ordnung um. Sie stellt die Theile des Ganzen erst vor, und vereinigt sie am Ende in eine, seiner Absicht gemäße, Hauptvorstellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erste greift uns offenbar an; wir sehen, wohin man uns führen will,

*) S. Rede.

**) Cicero in dem III. Gespräch von dem Redner §. 307. der Heinzischen Uebersetzung.

will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdekt; wir wissen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht sehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kömmen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angrif gesammelt wird, und seine Wirkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlassen, welche von diesen Arten der Anordnung er in jedem besondern Fall zu wählen habe. So viel scheinet allemal sicher zu seyn, daß in berathschlagenden Reden, wo die Zuhörer mit starken Vorurtheilen gegen einen Entschluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen sind, die analytische Methode die beste sey.

In beyden Fällen aber besteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorstellungen, deren jede insbesondre gut ausgeführt werden muß. Von diesen muß man die zuerst stellen, die am unmittelbarsten aus dem **Vortrag** der Hauptsache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man geradezu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der **Beweise** haben wir in einem besondern Artikel das Nöthige angemerkt, und in einem andern ist von der besten Anbringung der **Widerlegung** gesprochen worden.



Von der Anordnung der Werke der schönen Wissenschaften und Künste überhaupt handelt, wenigstens der Ueberschrift nach, Meyer in dem zweyten Haupttheil der theoretischen Aesthetik (Anfangsgr. aller schönen Wissensch. 3ter Th. S. 268. erste Aufl. — H. Eberhard in dem 3ten Absch. S. 108 u. f. s. Theorie der sch. Wissensch. unter der Aufschrift: „von der ästhetischen Ordnung." — H. Gäng, in s. Aesthetik, §§. 187. — 204. — Hr. And. Heinr. Schott, in s. Theorie, S. 366 u. f. —

Statt des von H. Sulzer, zur Einsicht in die **Anordnung der Baukunst**, empfohlenen, sehr alten, Werkes des Dü Cerceau, dürften vielleicht folgende Werke bessern Unterricht gewähren: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres de Vignole avec des Commentaires et les figures et les descriptions de ses plus beaux batimens et de ceux de Michel Ange, par C. A. d'Aviler, enrichi de nouvelles planches par P. J. Mariette, Par. 1760. 4. und vermehrt und verbessert, unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq Ordres d'Architecture par J. B. de Vignole, nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec plusieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Mansard, et autres célébres Architects tant anciens que modernes . . . Par. 1767. fol. mit 104 K. — De la distribution des Maisons de plaisance . . . . par Jean Frcs. Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — Cours d'Architecture, ou Traité de la decoration, *distribution* et construction des Batimens, commencé par J. F. Blondel et continué par M. Patte, Par. 1771 — 1777. 8. 12 Th. in 9 B. wovon die 3 letzten die Kupfer enthalten; besonders im 3. 5. und 6ten Kap. des 4ten und im 16ten Kap. des 5ten Bds. — Und in so ferne die Anordnung auf Bequemlichkeit geht: Nouveau traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir, par Mr. Cordemoy . . Par. 1714. 4. — Auch gehöret noch, in so ferne die Anordnung sich aus vorliegenden Zeichnungen schon gemachter Gebäude vielleicht am glücklichsten abstrahiren läßt, des Jean Frc. Blondel Architecture françoise, oder Sammlungen von Rissen und Prospecten der Kirchen, königlichen Schlösser, Palläste, Hotels, und ansehnlichsten Gebäude von Paris sowohl, als von den übrigen königl. Lustschlössern, um diese Stadt, oder in andern Gegenden von Frank-

Frankreich gelegen, Par. 1757-1761. f. 4. B. und andere Werke mehr von denen her, welche bey dem Artikel, **Baukunst**, sich angezeigt finden. — —

Von der Anordnung der Gärten Jean Fr. Blondel, in seinem gedachten Werke De la distribution des Maisons de Plaisance, Par. 1737. 4. 2 B. bey jeder Art der, von ihm behandelten Gebäude, nach Maßgabe der Größe und der übrigen Eigenschaften derselben, — und der 2te und 3te Th. von H. Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, Leipz. 1779. 4. 5 Bd.

Von der **Anordnung**, in Rücksicht auf **Mahlerey**, handeln Leo. B. Alberti, im 2ten Buche s. Werkes, de pictura (S. 17 in der, dem Vitruvius des Laet, Amsterd. 1649. f. angehangenen Ausg.) — Franc. Junius, in den ersten §§. des 5ten Kap. im 3ten B. seines Werkes de pictura Veterum. — Ger. Lairesse, in dem 2ten Buche des großen Mahlerbuches (S. 48 u. f. Nürnb. 1728. 4.) und zwar unter folgenden Aufschriften: 1) Was vor Gedanken bey einem Mahler zu dem Ordiniren erfordert werden. 2) Von dem Ordiniren. 3) Ordinirung der Geschichte. 4) Wie man schöne Kupferstücke, Academienbilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen soll. 5) Von der Wahrscheinlichkeit und mahlerischen Art in einer Ordonnanz mit vielen, oder wenigen Figuren. 6) Beobachtungen wegen Ordinirung der (beyden) Geschlechte neben einander . . . 8) Von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren. 9) Anmerkungen über einigen Misverstand, in Vorstellung der Geschichte. 10) Von der Reichlichkeit und Natürlichkeit in dem Ordiniren einer Historie. 11) Von Ordinirung der Bilder, welche Sinnbedeutungen enthalten. 12) Ordnung der Bewegungen, wie sie aus den Affekten nach einander fließen. . . . 17) Grundregeln, wie kleine Figuren, in einem großen Raume, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren seyn. 18) Von dem Ordiniren der Historien, Contrefaits, Einsiedeleyen in einem kurzen Begriff . . . 20) Von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titelplatte. 21) Nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien, und anderer Oerter, wohin man eine Historie in verschiedenen Stücken fortzusetzen gesonnen ist. Und im 4ten Kap. des achten Buches (Th. 2. S. 57.) von der Ordinanz der colorirten Steine neben und bey einander, sowohl inner, als ausser dem Hause . . . im 5ten Kap. von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmerarbeit, sowohl inner als ausser Hause, und was vor Ordnung darin zu beobachten ist. Im 5ten Kap. des zwölften Buches (Th. 2. S. 387) von Ordinirung der Blumen, und ihren Farben, in Festonen und Bouqueten. Im 6ten Kap. Verfolg der Ordinirung und Stellung der Blumen. — — de Piles, unter der Aufschrift, de la disposition, in dem Cours de peinture par principes (Oeuv. div. T. 2. S. 73 u. f.) unter eben dieser Aufschrift in der Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres (ebend. Tab. IV. S. 258) und in den Anmerkungen zu s. Uebers. des du Fresnoy (ebend. T. V. S. 139) — Du Puy du Grez, in s. Traite sur la Peint. Toul. 1699. 4. in der 4ten Dissert. unter der Aufschrift, De la Composition, S. 283 u. f. — Testelin, in den Sentimens des plus habiles peintres (S. 86. bey dem Gedicht des Le Mierre, Amst. 1770) — Coypel, in s. Discours, Par. 1721. 4. S. 70 u. f. — Dubos in den reflex. crit. sur la poesie et la peinture (T. I. Sect. 31 und 32. S. 257. Dresdn. Ausg.) — Richardson, in dem Essai sur la theorie de la peinture (S. 94. Amst. Ausg. 1728) — Hagedorn, in dem zweyten Buche seiner Betracht. über die Mahlerey, „von der Zusammensetzung des Gemähldes," (S. 154 u. f. f.) unter folgenden Aufschriften: Von der Verbindung des Dichterischen, und des Mechanischen bey dem ersten Plane des Gemähldes; die Einheiten: Beobachtungen der mechanischen und dichterischen Wahrscheinlichkeit überhaupt . . . Ungleichheit und Entgegenstellung der mannichfaltigen Gegenstände in

in einem Gemählde; von dem angenehmen Unebenmaße; die Gruppen; die Vertheilung ins Besondere; von der Ruhe in einem Gemählde überhaupt, und von der Sparsamkeit mit den Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines Gemähldes." Auch finden sich einzelne Bemerkungen über die **Anordnung** noch in der folgenden, dritten Abtheilung dieses Buches, „von den Verschiedenheiten in den Gegenständen der Erfindung und Anordnung," so wie in dem Anhange N. LVII. (S. 814) welcher „von den Gaben und Werken des H. Hogarths und den Caricaturen überhaupt, ingleichen von der **Anordnung** der Gemählde nach der Hogarthischen Zergliederung der Schönheit," handelt. — — Algarotti, in dem Saggio sopra la Pittura (S. 140. der d. Uebers.) — D. Webb, in der Inquiry into the beauties of painting, Dial. VII. (S. 134. der d. Uebers.) — Orestrio, N. XXIII. (Th. I. S. 246) von der Anordnung der Figuren. — R. Mengs in der Parte terza der riflessioni su la belleza, und zwar in den considerazioni sopra la composizione di Raffaelo, di Correggio e di Tiziano (Opere, T. I. S. 59) so wie auch über die Composition dieser Künstler, (ebend. S. 148. 170. 183) ferner noch in den lezioni pratiche di pittura, von der Composition überhaupt, und von der Grazie in der Composition (§. VII. und §. XI. T. 2. S. 275 und 289) und sein Herausgeber, Nic. de Azara, bey Gelegenheit der ersten Schrift, T. 1 S. 107) von der Schönheit der Composition. — —

Ueber die **Anordnung der dramatischen Handlung** sind, in so fern **Anordnung der Begebenheiten**, und **Fabel**, oder **Plan** auf Eines hinauslaufen, nachzulesen, im Aristoteles das, was er über die **Fabel überhaupt** sagt (περι ποιητ. VI. 7. VII. VIII. IX. X.) mit seinen Commentatoren, als Dacier (S. 91. Amst. Ausg. von 1733.) Curtius (S. 121 u. f.) wo auch zugleich die, von Pemberton in den Observations on Poetry (Lond. 1738. 8.) und von Bodmer, in den critischen Briefen (Zürich 1749. 8. S. 74 und 177) gegen die Aristotelische Lehre, „daß die Fabel der **vorzüglichste** Theil des Trauerspiels sey," gemachten Einwendungen, widerlegt werden. — Von dieser Anordnung handelt auch Horaz (ad Pisones V. 42 u. f. V. 146 u. f.) und Erläuterungen darüber haben seine Commentatoren, als Hurd (I. 62 und 123 d. Uebers.) Batteux (Einl. in die sch. Wiss. 3. 266 und 294 vierte Aufl.) u. a. m. geliefert. — Wie das Genie, und wie der Witz die dramatischen Handlungen anordnen, hat Lessing in der Dramaturgie (N. XXX u. f.) sehr anschaulich gezeigt; wo auch zugleich, an sehr vielen Stellen (als Th. 1 S. 266 u. f. Th. 2. S. 140 u. f.) sehr brauchbare Anweisungen und Winke zu der Anordnung in Kunstwerken überhaupt zu finden sind. — Daß nicht die Anordnung der Begebenheiten, nicht der Plan eines Werkes, sondern die Schönheiten des Detail, das Geschick der Werke der Dichtkunst entscheiden, sucht Dubos in den reflex crit. sur la poesie et la peint. (T. 1 Sect. 33. Dresd. Ausg. S. 266 u. f.) erweislich zu machen; allein, weder seine Beyspiele noch seine Gründe, erweisen dieses, in Ansehung des **Drama**, hinlänglich; daß man, in **andern** Dichtungsarten, vorzüglich in den **erzählenden**, und hier besonders in scherzhaft erzählenden, leicht die Unvollkommenheiten des Planes über den einzeln Schönheiten vergessen, oder übersehen könne, beweist unter andern der Orlando furioso; und wer ließt nicht den Idris, ob er gleich nicht vollendet ist, mit Vergnügen? Allein zwischen der Handlung, in diesen beyden Dichtungsarten, findet, so wie in mehrern Stüken, so auch in Ansehung der Anordnung der Begebenheiten: ein großer Unterschied Statt, welchen H. Sulzer, und meines Wissens, kein Kunstrichter, bestimmt und deutlich genug angegeben hat, und den, ausführlich zu zeigen, hier nicht der Ort ist; er ergiebt sich, indessen, aus der bloßen Vergleichung der Worte: **Drama** und **Erzählung**, von selbst. — Zu der dramatischen Anordnung gehören noch, aus He-

 delins

delins Pratique du Theatre, das 4. 5. 8te und 9te Kap. des zweyten Buches, de la continuité d'action; des histoires à deux fils, dont l'une est nommée Episode par les modernes; de la préparation des incidens; du denouëment, ou de la catastrophe et issuë du poeme dramatique (S. 78. 83. 115. 122 im 1ten B. der Amsterd. Ausg. 1715. 8.) — Aus der Einleitung in die sch. Wissensch. von Batteux, was er von der **Einheit der Handlung** sagt 2ter B. S. 231 u. f. 4te Aufl.) — Aus Diderots Abhandlung über die dramatische Dichtkunst, hinter seinem Hausvater, was über den Unterschied in der Anordnung zwischen ernsthaften und lustigen Komedien, über die, aus Verschiedenheit des Genies, entspringende Verschiedenheit, in dieser Anordnung, über den Vorzug derselben vor bloßen Tiraden, u. d. m. (Th. 2. S. 189 u. f. f. Theaters in der 2ten Auflage der deutschen Uebers.) bemerkt worden ist: — aus Home's Elements of Criticism, ein Theil des 22ten Kap. (S. 383) und ein Theil des 23ten, (4te Ausg. von 1769) — aus der Art de la Comedie, von Cailhava, die Kapitel, de l'Action, du nœud, des Incidens (VIII. S. 165. 1 B.) des Scenes (XII. 223. ebend.) de la liaison des scenes (XIII. 250. ebend.) des Actes (XV. 274. ebend.) de l'entreacte (XVI. 289. ebend. de la gradation (XIX. 341. ebend.) de l'unité de fable ou d'action (S. 359 ebend.) ein Theil des Kapitels de l'interêt (S. 389) des Kapitels des surprises (S. 501) des Kap. de la catastrophe ou du Denouement (XXXI. 502) und aus dem zweyten Bande, das Kap. des pièces d'intrigue en general (X. 123) de l'action dans les pièces à caractere XXXIX. S. 448) du denouement des pièces à caractere (XL. 468) des Episodes, manière de les lier aux caractères principaux, et de placer les caractères accessoires, u. a. m. — Auch findet sich in der Schrift des H. Clement, De la Tragedie, Amst. 1784. 8. Th. 2. S. 45 unter der Aufschrift: Des moyens essentiels à l'Economie dramatique sehr viel nützliches hierüber, ob es gleich nur Zergliederungen Voltairischer Stücke enthält. — —

Von der **Anordnung der epischen Handlung** wird am ausführlichsten in dem Traité du poeme epique des Bossu, in dem 6 und 7ten Kap. des ersten, und im 5 — 15ten Kap. des 2ten Buches gehandelt. — Wie das, was Batteux (Einleit. in die sch. Wiss. 2ter Th. S. 120 u. f.) darüber sagt, mißverstanden werden könne, begreife ich nicht gut; denn historische und dichterische Zeitfolge und Ordnung sind, und müssen (sehr wenige einzelne Fälle abgerechnet) immer und ewig verschieden bleiben. Uebrigens findet sich im Batteux (ebend. S. 160) noch ein hier einschlagendes Kap. über die Anordnung der Sachen in der Iliade. —

Was die **Anordnung einer Rede** überhaupt anbetrift: so hätte H. Sulzer vielleicht hier, oder vorher, wo er zu der Anordnung in den **redenden Künsten** übergieng, **Anordnung der Worte in Absicht auf Bedeutung und Schall**, welche gewöhnlich auch unter dem Nahmen, **Composition**, begriffen wird, und um desto eher besonders behandeln sollen, da sie nur zu sehr von den Neuern, und besonders von uns Deutschen, vernachläßigt wird, und die Sache selbst sich nicht in den, dahin einschlagenden Artikeln, als Styl, Ausdruck, Figur u. d. m. gehörig zur Anschauung bringen läßt. Wie wichtig sie den Griechen gewesen, beweist das Werk des Dionysius von Halikarnaß (περι συνθεσεος ὀνοματων im 2ten Th. s. W. Ed. Huds. S. 1. und, unter andern, einzeln herausgegeben von Jac. Upton, Lond. 1702. 8.) über welches sich unter andern, in dem 2 und 3ten Th. des Origin and progress of language (Lond. 1775. 8.) ganz gute Bemerkungen finden. — Von besondern Werken, oder Abhandlungen der Neuern, weiß ich nur aus J. Lawsons Lectures concerning Oratory, Lond. 1749. 8. die 14te anzuführen. Auch schlägt das Werk des J. Ogilvie: Philosophical and critical observations on the nature, characters and

and various species of Composition, Lond. 1774. 8. 2 B. in diese Materie, im Ganzen, in so fern ein, als es von dem Style überhaupt handelt, ob es gleich auch hierüber nicht sehr viel Befriedigendes enthält. — — Von der **Anordnung der Materie, oder der Gedanken**, in Rücksicht auf öffentliche Rede, haben, in eigenen Schriften, besonders gehandelt, **Hermogenes** (περὶ τῶν στάσεων, einzeln heraus gegeben mit Erläuterungen von Joh. Sturm, Strasburg 1570. 8.) eben dieser Sturm (Partition. dialectic. Lib. IV. Argent. 1576. 8.) Marc. Boxhorn (Ideae oration. Lips. 1661. 8) u. a. m. — Als ein Theil der Redekunst hat diese Materie natürlich ihren Platz in allen Anweisungen dazu, und in allen Abhandlungen finden müssen; so handelt Cicero (oder, wer der Verf. der vier Bücher an den Herennius seyn mag) davon in dem 9ten und 10ten Kap. des 3ten Buches dieses Werkes (Op. Vol. 1. S. 64. Ed. Ern.) und im 2ten der Bücher de Oratore, 76. (ebend. S. 418 u. f.) — der Verf. der principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. d. Hamb. 1757. 8. (in dem ganzen vierten Buche) — der vorerwähnte Lawson, in der 20ten u. f. Vorlesung (mit bloßer Rücksicht auf Kanzelberedsamkeit) — Priestley in dem zweyten Theile seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik (6 — 10te Vorl. S. 33 u. f. der d. Uebers.) — Hugh Blair, in s. Lectures on Rhet. and belles lettres (XXXI. 2 B. S. 51 u. f.) — Batteux in s. Einleitung in die sch. Wissensch. (4ter B. S. 156 u. f.) — Condillac, in s. Unterricht aller Wissenschaften (2ter Theil, 3tes und 4tes Buch S. 388. der deutschen Uebers. Bern 1777) — und, damit ich doch wenigstens eines Deutschen gedenke, Gottsched im Xten Hauptst. s. ausführlichen Redekunst (S. 226. der 3ten Aufl.) u. a. m. — Allein alle diese Schriftsteller, den H. Sulzer mit innbegriffen, haben sich, den einzigen Priestley, und zum Theil den Hrn. Condillac, abgerechnet, mehr oder weniger, auf eigentliche öffentliche Reden eingeschränkt, und nicht die mindeste Rücksicht auf die Kunst der Composition in andern Arten von Schriften, so wenig sie auch bekannt ist, und so sehr sie auch vernachläßigt wird, genommen. Auch ist mir kein Schriftsteller bekannt, der diese Materie im weitesten Umfange behandelt hätte. Von den Vorzügen der einen vor der andern (der Meth. initiativae vor der magistralis) und von ihren Eigenschaften, handelt Baco in s. Werke de Augment. scientiar. (Lib. VI. cap. 2. S. 165. Oper. B. 1. Lond. 1740. f.) — und H. Engel ausführlicher in s. Schrift über Handlung, Gespräch und Erzählung (N. Bibl. der sch. Wiss. 16. 179 u. f.) wo auch Lessings Vortrefflichkeit in der Kunst der Composition (die schon in der Allg. Bibl. 10. bey Gelegenheit des Laocoon, sehr gut ins Licht gesetzt war) ihr gebührendes Lob erhält. Ueberhaupt dürfte das Studium der letztern Schriften dieses wirklich großen Mannes vielleicht die lehrreichste Anweisung zur Kunst der Composition geben. — —

Anrede.

(Redende Künste.)

Eine Figur, deren sich sowohl Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorstellungen neue Kraft zu geben. Diese Figur besteht eigentlich darin, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Person anredet. Sie ist von den Griechen apostrophe, welches **Wegwendung** bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch diese Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Person gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beschreibung von Italien:

> Haec genus acre virûm, Marsos pubemque Sabellam
> Assuetumque malo Ligurem Volscosque verutos.

Ex-

Extulit: haec Decios, Marios, magnosque Camillos,
Scipiadas duros bello, et *te maxime Caesar* *)!

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerksamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede wirket überhaupt schnell und stark: aber ihre Würkung ist nach des Redners oder Dichters Absicht sehr verschieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber sparsam gebraucht werden, damit sie ihre Kraft nicht verliere.

* *

Wenn, und wo die Apostrophe natürlich, daß sie nicht immer gerade an eine **Person** gerichtet ist, u. d. m. lehrt, unter mehrern, Home, in den Elements of Criticism (Ch. XX. Sect. 2, im 2 B. S. 255. Ausg. von 1769.) — H. Joh. Christph. Adelung, in s. W. Ueber den deutschen Styl B. 1. S. 436. der 3ten Aufl. —

Ansatz.

(Musik.)

Mit diesem Kunstwort bezeichnet man insbesondere die Art, wie der Flötenspieler die Flöte an den Mund setzet, und die Lippen beym Blasen bildet. Der Ton wird durch den Ansatz voll oder mager, lieblich oder rauh: so daß der Ansatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenspielens muß angesehen werden. Quanz hat deßwegen in seinem Versuch über das Flötenspielen in dem Hauptstüke weitläuftig davon gehandelt. Es ist zwar verschiedenes in seiner Lehre vom Ansatz, worüber ihm von Kennern widersprochen worden; besonders scheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrifft, unrichtig. Dessen ungeachtet wird sich ein Liebhaber vieles daraus zu Nutze machen können.

*) Georg. L. II. 167.

Anschlag.

(Baukunst.)

Ist in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeschloss'ne Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anschlag, aus Besorgung, man möchte im Heraus- oder Hereingehen, mit dem Fuß daran stoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, sollten wenigstens die äußersten Thüren an den Schwellen einen Anschlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch seyn muß.

Anschlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Kosten desselben. Es ist ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeister nöthigen, Kenntniß, daß er richtige Anschläge zu machen wisse. Mancher Bau ist deßwegen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekostet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anschlag so richtig gemacht ist, als nur möglich scheinet, so thut man doch wol, sich auf ein Drittel desselben mehr gefaßt zu machen.

Anschlagende Noten.

Werden in einem Tonstück diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent gesetzt wird; sie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegengesetzt. Also sind ordentlicher Weise alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anschlagend *). In vielen zu einer Figur verbundenen Noten ist die erste, dritte, fünfte,

*) S. Zeiten.

fünfte, eine anschlagende, die andern sind durchgehende Noten *).

Nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, sowol wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

Ansehen.

(Schöne Künste.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man sagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder schlechtes, ein edles oder gemeines Ansehen. Bey Personen ist das Ansehen das, was in der französischen Sprache Air genennt wird. Es entsteht aus dem Ganzen der Form, und ist von dem Charakter, der aus einzeln Theilen entsteht, verschieden. Das Gesicht eines Menschen zeiget bisweilen einen andern Charakter, als derjenige ist, den seine ganze Person ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden sind **); so ist hier die Rede blos von der menschlichen Gestalt, in so fern ihr Ansehen ein Gegenstand der Kunst ist. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauspieler, ist das Studium des Ansehens der wichtigste Theil der Kunst: dem Redner und dem epischen Dichter, ist selbiges unentbehrlich.

Schon an sich selbst betrachtet, ist das Ansehen ein wichtiger Gegenstand der Künste: weil es eine sehr merkwürdige Sache ist, Eigenschaften eines denkenden und empfindenden Wesens, in körperlichen Formen zu entdeken †). Also kann der Künstler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszustand, durch das Ansehen der Personen genau abzubilden, gewisse Rechnung auf unsern Beyfall machen. Selbst die bäurischen Figuren eines Brauers, Teiniers oder Ostade, und der von Hogard gezeichnete Pöbel *), erweken einigermaßen Bewundrung; auch würde ein Schauspiel, in welchem jede Person durch ihr Ansehen ihren Charakter, oder ihren Gemüthszustand, bestimmt zu erkennen gäbe, schon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Wirkung des Ansehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Belustigung ist, abzielen. Wir werden für oder wider Personen, Handlungen und Gesinnungen, durch das äußerliche Ansehen, mit unwiderstehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Thersites schon durch sein Ansehen verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künstler also, der diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt hat, ist Meister über unsre Empfindungen. Die höchste Wirkung der Kunst liegt in diesem Theile. Man sehe, in welche Entzükung Winkelmann über das Ansehen eines bloßen Rumpfs geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens.

Es ist aber nur den größten Künstlern gegeben, hierin glüklich zu seyn; Regeln wären hier vollkommen unnütze, wo das Genie allein wirken muß. Das einzige, was man hierüber sagen kann, wenn man den Künstler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchst empfindliche Seele hat, die sich mit der größten Leichtigkeit gänzlich in jeden Zustand setzen, und ihrem Körper jede Gestalt

*) S. Durchgang.
**) S. Form.
†) S. Aehnlichkeit.

*) S. Hog. Kupfer zu Buttlers Hudibras.

Gestalt geben kann. Man trifft bisweilen Menschen von sehr mittelmässigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit das Ansehen jeder Person annehmen. Diese sind gebohrne Schauspieler.

Doch ist nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu diesem Talent merklich verstärken sollte. Der Künstler, den eine genaue Aufmerksamkeit auf das Ansehen überall begleitet; der alle Classen der Menschen, der viele Völker gesehen, und nicht blos ins Auge, sondern fest in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darin nicht ganz unglüklich seyn; zumal wenn er sich unaufhörlich übet, sich selbst in jeden Gemüthszustand zu setzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andere Fähigkeiten, beständig geübet seyn.

Den Ausdruk des Ansehens, den der epische Dichter in seiner Gewalt haben muß, ist vielleicht das schwerste seiner Kunst. Da ihm nicht erlaubt ist, in Beschreibung des Ansehens umständlich zu seyn, so muß er mit wenig Zügen sehr viel auszudrüken wissen.

Dem Redner ist die Kunst, sich jede Art des Ansehens zu geben, von der höchsten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede selbst. Wir empfehlen den angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Fassung ist erinnert worden*). Er muß aber so gut, als der Schauspieler, ein Proteus oder ein Ulysses seyn, der alle Gestalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede muß er, so oft er den Ton oder die Materie ändert, auch das sich dazu schickende Ansehen annehmen.

✵ ✵

Wie der **Dichter** das, häßliche oder schöne Ansehen gebrauchen könne, um, was er die Personen sagen oder thun läßt, zu verstärken, oder zu schwächen, hat Leßing (Laocoon S. 236) an ein paar vortrefflichen Beyspielen aus dem Shakespear, — so wie an mehreren Stellen dieses Werkes gezeigt, wie der Dichter es anzufangen habe, um das Ansehen seiner Personen anschaulich und wirksam darzustellen. — Wie der Dichter es anzufangen habe, um Zustände des Geistes, durch Züge des Ansehens, durch äußere Zeichen, anschaulich zu machen, hat Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (S. 192 u. f.) in vortrefflich gewählten Beyspielen gelehrt. — — Was das Ansehen, in Rücksicht auf **bildende Künste**, anbetrifft: so ist es natürlich, daß, da diese nur durch das Ansehen den Zustand des Geistes darzustellen vermögen, die Künstler, wofern sie überall Seele schildern wollen, es nicht genug, aber verbunden mit dem Studio des innern Charakters selbst studieren können; vielleicht hätte H. Sulzer aber diese wichtige Lehre ansehnlicher und interessanter gemacht, wenn er in **einzeln, individuellen**, aus einzeln Gemählden oder Statuen, genommenen **Beyspielen**, gezeigt hätte, wo, und wo nicht, Künstler den Gemüthszustand durch das Ansehen glücklich geschildert haben? Da diese ganze Sache eigentlich zu dem Art. **Ausdruck** gehört: so werden in den Notitzen zu diesem Artikel diejenigen Werke angeführt werden, worin diese Materie weitläuftig behandelt ist. — Ueber das, von dem Redner anzunehmende Ansehen ist, aus den, bey dem Art. **Anstand** angeführten Werken, vorzüglich die Stelle aus dem Cicero (de Orat. III. 56. Op. Vol. 1. p. 494. Ed. Ern.) nachzulesen. — Uebrigens scheint mir der Art. zu denjenigen zu gehören, welche entweder gar nicht, oder doch nur durch zu viele Nachweisungen zur Vollkommenheit zu bringen sind. Selbst das Wort, **Ansehen**, wenn es, wie hier ohne alles Beywort gebraucht wird, führt schon auf einen andern Begriff, als ihm hier untergelegt worden ist. —

*) S. Fassung.

Ansetzung der Finger.
(Musik.)

Die Art auf den verschiedenen Instrumenten der Musik, auf denen die Töne durch die Ansetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, ist die Ansetzung der Finger eine wichtige Sache, sowol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu spielen.

Es ist daher ein sehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man sich die beste Ansetzung der Finger angewöhne. Jedes Instrument erfordert darin besondere Regeln, die man nur von den grösten Meistern in der Ausübung erwarten kann. Quanz hat in seiner Anleitung zum Flötenspielen seine Methode vorgetragen, und Bach in seiner Anweisung zum Clavierspielen hat dasselbe in Absicht auf dieses Instrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organist des Königs von Frankreich **Couperin** ihm vorgearbeitet hat *). Es ist uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern andrer Instrumente denselben Dienst geleistet habe oder nicht.

Anfänger in der Musik haben um so viel sorgfältiger darauf zu sehen, sich die beste Ansetzung der Finger anzugewöhnen, als es sehr schwer ist die einmal angenommene Art, wenn man sie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche sich zu einer schlechten Ansetzung gewöhnt haben, selten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit spielen können.

*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin, à Paris 1717.

* *

(*) Die Ansetzung der Finger ist, von den frühern Schriftstellern der Neuern über die Musik, für nicht so wichtig, wie jetzt, und zweifelsohne deswegen für nicht so wichtig angesehen worden (wie man es noch aus des Prätorius Syntagm. B. 2. S. 44. abnehmen kann) weil man weder so geschwinde spielte, noch in so schwere Tonarten sich vertiefte, oder so sehr auf gute Manieren sah, als in den spätern Zeiten. Für den Liebhaber der Geschichte der Musik wird es eine angenehme Beschäftigung seyn, zu vergleichen, was Mattheson, in s. Organistenproben (im 2ten §. des 2ten Thls.) und in s. Kleinen Generalbaßschule (§. 11. der 1ten Aufl.) — Lambert, in s. Princ. de Clavecin (Ch. IX.) — Mitzler, in den Anfangsgründen des Generalbasses — C. A. Humanus (Hartong) in s. Music. theor. pract. Nürnb. 1749. 4. (im 2ten Th.) — F. W. Marpurg, in s. Kunst das Clavier zu spielen, Berl. 1750. 4. — Wolf in s. Unterricht im Clavierspielen (im 7ten Abschn. der 2ten Aufl. Halle 1784. 8.) u. a. m. davon sagen. — — Joh. Nic. Tischer, in s. Sammlung anmuthiger Clavierstücke, Nürnb. hat die Fingerordnung über die Noten gesetzt. — — Das von H. S. empfohlene Werk des Couperin ist, übrigens, von Bach, in seinem angeführten Werke, §. 88. nicht eben, als das bessere, beurtheilt worden.

Wegen der übrigen Instrumente, s. den Art. **Instrumentalmusik**. —

Anstand.
(Redekunst.)

Die Uebereinstimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anstand hat blos in dem gemäßigten Inhalt statt; denn wo dieser heftig ist, und starke Leidenschaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird: da wird der vollkommensten Uebereinstimmung des Vortrags mit dem Inhalt niemals der Name des Anstandes gegeben. Er bleibet dem gesetzten Wesen

sen und einer ruhigen Gemüthsverfassung eigen.

In einer Rede von ernsthaftem Inhalt zeiget sich der Anstand in einer ernsthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langsamen Stimme, und einer geraden Kopfstellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Ist der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; so bestehet der Anstand in einer mäßig muntern Stellung, in angenehmen und sanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopfe, offenen und fröhlichen Blicken, und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt sind Bescheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die wesentlichsten Stüke des Anstandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anstand auf. Eine stille Größe, die uns beständig in einer ruhigen Fassung läßt, und alle Aufmerksamkeit, ohne die geringste Zerstreuung, auf das Wesen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anstandes aus.

Daß der Anstand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, ist eine bekannte Sache: aber sie wird nicht allemal in genugsame Ueberlegung gezogen. Der Mangel desselben vermindert die Wirkung der Rede so sehr, daß er sie beynahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmsten Mittel, den Anstand im Reden zu erreichen, ist die Sicherheit des Redners. Wenn er seine Rede mit der besten Sorgfalt so ausgearbeitet hat, daß er sich ihrer versichern kann: so erwekt dieses ein Zutrauen auf seinen Vortrag; dieses aber überhebt ihn aller ängstlichen Bestrebung; es läßt seine Seele in der Ruhe, die dem Anstand wesentlich ist. Wenn aber der Redner in die Stärke seiner Vorstellungen ein Mißtrauen setzet, alsdenn sucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu ersetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Wirkung erzwingen, und verlieret darüber den Anstand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptsache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag sie nur verstärkt, aber ihren Mangel niemals ersetzet. Deswegen vermeide er die unnützen Bestrebungen, seinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verständlich zu seyn, als die Gebehrden, muß darin die ganze Kraft der Vorstellung setzen; der Redner aber muß dadurch eine schon vorhandene Kraft blos unterstützen.

Große Fehler gegen den Anstand sind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu schneller Vortrag schadet ihm mehr, als wenn er zu langsam ist. Am allermeisten aber schadet ihm die Unbescheidenheit des Redners, wenn er seine Zuhörer mit dreisten Blicken gleichsam mustert, oder zu seiner Bewundrung auffodert: wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anstand will, daß der Redner seine Sache, und nicht seine Person sehen lasse: daß er bescheiden und gerade vor sich hin sehe, und wenn es nöthig ist, sich sanft und bescheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft seyn, sondern ein mäßiges Zutrauen in seine Vorstellungen von sich bliken lassen. Er muß seine Zuhörer als eine Versammlung ansehen, welcher er Hochachtung schuldig ist, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieses wohl und ernstlich überlegt, wird bald zu einem gewissen Anstand in seinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit desselben ist vielleicht

der schwerste Theil dessen, was zum Vortrage gehört.

Von dem **Anstande**, als einem Theile der rednerischen Action, wird in allen, über diese geschriebenen Werken, gehandelt. Ausserdem aber, was Cicero (de Orat. III. 56 u. f. Op. V. I. p. 494. Ed. Ern.) und Quintilian (Lib. XI. 3. S. 560. Ed. G.) davon sagen, erörtern folgende Werke jenen Gegenstand besonders; **In lateinischer Sprache:** Nic. Frischlini Methodus declamandi, Argent. 1606. 8. — Lud. Cresollii .... De perfecta oratoris Actione et pronuntiatione, Lib. III. Lutet. 1620. 4. — Actio Oratoris, s. de gestu et voce, Lib. II. Aut. Io. Lucas, Par. 1675. 8. — D. G. Morhof, De Eloquentia in tacendo, Kilon. 1684. 4. — C. G. Kirchmayer, De Oratore parrhesiaste, Vit. 1686. 4. — G. Chr. Brendel De Chironomia perorantium, Lips. 1693. 4. — Pet. Francii, De rat. declamandi Orat. Amstel. 1696. 8. und Ebendesselben Eloquentiae exter. specim. II. Amstel. 1700. 8. — De Actionis Orat. necessit. et praest. scr. Paul Overbeck, Regiom. 1696. 4. — I. G. Bergeri Diatr. histor. de Hypocrisi orator. seu eloquentia corporis, Vit. 1723. 4. — De oratore timido, Auct. I. G. Kraft, Erl. 1765. 4. — — **In französischer Sprache:** De l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, p. Mr. (Val.) Conrart, Par. 1657. 12. 1676. 12. Lyon. 1686. 12. Lat. durch Melch. Smid, mit Hinzufügung dessen, was in den Schriften des Cicero und Quintilian sich darüber findet, Helmst. 1690. 4. Deutsch, Jena 1709. 8. Das Werk ist, bekannter Maßen, von dem reformirten Prediger, Mich. le Faucheur; und Conrart verbesserte nur den Styl, und gab es heraus. Es hat noch jezt seinen Werth, und ist von den folgenden Schriftstellern über diese Materie, sehr benützt worden. — Essai sur les bienséances oratoires, Amst. 1753. 8. 2 B. (von Edm. Mallet †1755) — L'eloquence du corps, ou l'action du Predicateur, Par. 1762. 12. (von Jos. Ant. Dinouart) Uebrigens will ich hier noch bemerken, daß die, von H. v. Murr, in s. Bibliotheca rhetorica, in dem 20ten Kap., welches die Schriften De actione et pronunciatione enthält, (S. 174. des 11ten Th. s. Journals zur Kunstgesch. und Litteratur), angezeigten Reflex. sur l'eloquence des Predicateurs, p. Mr. Arnaud, Par. 1695. 12. nicht ein Wort von der rednerischen Handlung, und von dem rednerischen Vortrage enthalten, sondern wider die, von Phil. Goibaud Dubois, in der Vorrede zu s. Uebersetzung der Reden des H. Augustin, Par. 1694. 8. 2 B. geäußerten Meinungen über die geistliche Beredsamkeit gerichtet sind; und daß die, von ihm ebend. S. 176. angeführte Schrift (des Jesuiten Rapin) Du grand et du sublime dans les moeurs, avec quelques observat. sur l'eloquence des bienséances, Par. 1686. 12. eben so wenig hieher gehört. Das erstere ist, bekannter Maßen, nichts, als eine jesuitische Wendung, um den Präsidenten Lamoignon, und Turenne, Condé und Ludwig den 14ten zu loben; und die Observations, welche eigentlich die Grundlage des erstern sind, handeln nur von den bienséances der Rede selbst, als worunter der Jesuit die Rücksicht auf Zeit und Umstände, oder die vollkommene Uebereinstimmung zwischen dem, was der Redner, und den Ausdrüken, mit welchen er es sagt, versteht. — — **In englischer Sprache:** Rules for speaking and Action, in a Letter to a Friend, Lond. (s. a.) 8. — The Art of speaking, Containing I. An Essay in which are given rules for expressing properly the principal passions and humours, which occur in reading, or publik speaking .... Lond. 1762. und 1763. 8. — An Essay towards pointing out in a short and plain method, the eloquence and action proper for the pulpit

pulpit, Lond. 1765. 8 — — In deutscher Sprache: Der, von Natur, und nicht von angemaßten Affecten liebliche und angenehme Prediger auf der Kanzel, von Joh. Ph. Zippel, Frft. 1702. 8. — Regeln von dem äußerlichen Vortrage in der Redekunst, in dem Bremischen Magazin, B. 1. St. 2. S. 349. (Sie sind, meines Wissens, aus dem Englischen, aber ich weiß nicht, aus welcher Schrift, gezogen) — Joh. Friedr. Löwens, Grunds. von der Beredsamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8. — — Auch wird noch, in den Anweisungen zu der Redekunst überhaupt, als in den Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 6ten Buche) — in Lawsons Lectures, Lond. 1759. 8. (in der 22ten Vorlesung, S. 260. der deutschen Uebers.) — in Gottscheds Redekunst (im 18ten Hauptstück, S. 382. der 3ten Aufl.) u. a. m. davon gehandelt. —

Wegen mehrerer hieher gehöriger Schriften, s. den Art. **Vortrag** und **Stellung**.

Anständig.

(Schöne Künste.)

Die Uebereinstimmung des Zufälligen in sittlichen Dingen, mit dem Wesentlichen derselben. Jede Uebereinstimmung des Zufälligen mit dem Wesentlichen ist eine nothwendige Eigenschaft der Werke des Geschmacks, sie vermehrt ihre Vollkommenheit, und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in sittlichen Dingen aber ist diese Uebereinstimmung um so viel nothwendiger, da das Gegentheil anstößig ist. Es ist darin, was das Uebliche (il costume) in den Gebräuchen und Moden ist. Die Fehler gegen das Uebliche streiten gegen die zufällige Wahrheit unsrer Vorstellungen; aber die Fehler gegen das Anständige beleidigen unsre Empfindungen, und sind darum um so viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einsetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorstellt, die sich um einen Knochen zanken, erwekt zufällige Empfindungen, welche der Ernsthaftigkeit der Hauptsache ganz zuwider sind und sehr anstößig werden. Eben so anstößig ist es, wenn bey ernsthaften Handlungen, Personen von possirlichem Wesen, Kinder die mit Hunden spielen, oder diese Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieses vielfältig von unbedachtsamen Mahlern geschehen ist.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anständige meistentheils von den Mahlern begangen werden, so sind die andern Künste gar nicht frey davon. In der Baukunst sieht man oft christliche Tempel mit Zierrathen des heidnischen Gottesdienstes, oder Häuser gemeiner Menschen mit Tropheen behangen; Gebäude von einem ernsthaften Charakter, mit Verzierungen der ausschweifendsten und wollüstigsten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in diesen Fehler. Ein Beyspiel davon giebt uns Milton, der dem erhabensten Wesen eine Sprache in den Mund legt, die einem finstern Schultheologen besser anstünde, wie Pope sehr richtig angemerkt hat. Von dem Unanständigen der geistlichen Redner, sowol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyspiele, deren eine Menge jedem Menschen von Geschmak bekannt seyn müssen.

Das Anständige wird nicht blos durch Vermeidung des Unanständigen erhalten, obgleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus est vitio caruisse.

Es muß sich durch Einmischung so vollkommen übereinstimmender Zufälligkeiten bemerken lassen, daß die Wirkung desselben lebhaft empfunden wird.

Die-

Dieses geschieht, wenn durch das Zufällige die Wirkung des Wesentlichen verstärkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanständigen niemals thut. Einen solchen Erfolg hat es, wenn es dem Künstler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Wesentliche geht, übereinstimmt; denn dadurch bekömmt unsre Aufmerksamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine solche Wirkung thut ein zufälliger Umstand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorstellt. Einer dieser geringen dem Ansehen nach der einfältigste und schlechteste, welcher sich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget seine Ehrfurcht dadurch, daß er seine Mütze abnimmt. Dieses ist vielleicht gegen das Uebliche; aber für diese Personen von der größten Anständigkeit, und thut die beste Wirkung auf das Ganze.

So wissen Künstler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Wesentlichen zufällige Dinge an die Seite zu setzen, durch welche sie den Ausdruk verstärken, indem sie das höchst Anständige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanständig gefunden, was keinem von den Alten anstößig gewesen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andere, scheinet vielen unanständig, weil sie es nach unsern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieses Urtheil muß man von der höchst unanständig scheinenden Vermahnung des Nestors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es streitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorstellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerspiel des Euripides Alcestis, da er in dem Hause des Adrastus, zu der Zeit da dieser in der höchsten Trauer war, munter zecht, ist nicht ganz anständig, wie wol doch verschiedenes zu dessen Vertheidigung kann gesagt werden.

Nur Künstler von großem Verstand erreichen das Anständige überall; denn das bloße Genie ist dazu nicht hinreichend. Homer ist der größte Meister darin. Vermuthlich ist es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit, man findet bey der unendlichen Menge der Gegenstände, die er beschreibt, nicht nur nichts unanständiges; sondern alles, bis auf die kleinsten Nebenumstände, ist immer so, wie es seyn mußte. Dieses gehört unstreitig mit zum Höchsten der Kunst. Und da eine starke Beurtheilungskraft vielleicht seltener ist, als ein starkes Genie: so ist die völlige Beobachtung des Anständigen in Werken der Kunst seltener, als irgend eine andre gute Eigenschaft derselben.

* *

Etwas weniges von dem, was diesem Artikel fehlt, ist in dem 10ten Kap. von Home's Elements of Criticism (Vol. 1.) S. 330 u. f. Ausg. von 1769) und in Hrn. Riedels Theorie der sch. K. und W. in dem XIV. Abschnitt (S. 242) zu finden. — Uebrigens scheint H. Sulzer durch die angenommene Erklärung der Schule von dem Anständigen, verleitet worden zu seyn, Dinge für zufällig zu erklären, die dieses, in Rücksicht auf den bloßen Begriff von der Sache, bey welcher er sie als zufällig angiebt, oder auf die Ereignung derselben in der wirklichen Welt, freylich seyn, die hier freylich wegfallen oder bleiben, so, oder anders seyn können, welche aber in der Kunst keinesweges mehr zufällig sind. Die Gründe dieser Behauptung liegen in dem Begriffe von Kunstwerk, welcher dem H. S. vielleicht nicht bey Aus-

arbeitung eines jeden Artikels, ganz gegenwärtig gewesen ist; aber bis auf welchen die Sache zurück zu führen, mir der Raum nicht erlaubt. An einem Beyspiele will ich indessen die Richtigkeit der obigen Bemerkung zeigen. H. Sulzer stellt den, bey der Anbetung der Hirten von Raphael, in der Entfernung befindlichen, einfältigen Hirten, welcher seine Ehrfurcht, durch Abnehmung seiner Mütze, bezeigt, als **zufällig** dar; und allerdings läßt sich eine Hirten-Anbetung in abstracto denken, und kann auch eine solche Anbetung in der Natur sich eräugnet haben, ohne daß dieser Hirte, und auf solche Art, dabey gegenwärtig gewesen wäre; allerdings erfordert die Begebenheit allein diesen Hirten nicht; er kann wegfallen, oder da bleiben; allein, welcher große Künstler, oder Dichter, stellt denn dar, blos um darzustellen? Welchem ist denn Darstellung Zweck? Und nicht vielmehr Mittel? Mittel, alle die Vorstellungen und Empfindungen zu erwecken, welche eine solche Begebenheit in der Natur erwecken kann? — Hierauf arbeitet er los; dieses ist sein Zweck; und diesen Zweck kann er nicht erreichen, ohne sein Werk der Wahrheit, der wahren Natur, so nahe, als möglich, zu bringen, ohne ihm den höchsten Grad der Täuschung zu geben, ohne es so individuel, als möglich, zu machen. Kein Ding in der Natur eräugnet sich aber, ohne daß nicht Umstände es begleiteten, welche, in Rücksicht auf die Eräugnung, oder auf das Ding selbst, freylich gleichgültig sind, welche freylich, diesen unbeschadet, da seyn, oder wegbleiben könnten, und welche, in so fern also, **zufällig** heißen, die aber auch schon in der Natur die Wirkung desselben modificiren und bestimmen. Ein und derselbe Baum, allein, oder mit mehrern, mit gleichartigen, oder mit ungleichartigen, auf diese oder auf jene Art mit ihnen gepaart, so, oder anders beleuchtet, auf einer dürren Haide, oder auf einer blühenden Wiese befindlich, u. s. w. wirkt jedesmahl anders auf den Beschauer; und, obgleich die eigentlich anbetenden Hirten, **allein, und für sich betrachtet,** vermittelst des Daseyns dieses Blöden und Einfältigen, keinen **andern** Eindruck machen, nicht **anders** wirken: so wirken sie, vermittelst desselben, doch **tiefer**; das heißt: so scheint das Gemählde um desto eher die wahre Begebenheit darzustellen. Dieser Hirte ist also, für das **Künstler**-Ganze, keinesweges zufällig, kann keinesweges wegfallen oder dableiben, so wenig er auch zu dem **Natur**-Ganzen der Begebenheit erforderlich ist; er ist, zur Wirkung des erstern schlechterdings nothwendig, folglich sehr **wesentlich**. Ohne ihn hätte das Gemählde nicht das Ansehn der Wahrheit, welches gegenwärtig es hat. Und nicht blos dieses, sondern auch der Reiz der Mannichfaltigkeit, oder Abwechslung, welchen es durch diese Gegenstellung der Figuren, durch diese Verschiedenheit des Ausdruckes der Ehrfurcht, erhält, würde, ohne diesen Hirten, ihm mangeln; es würde einförmig erscheinen. Blos **anständig** aber wird es dadurch gar nicht. Man sieht leicht, wohin dieses weiter führt, und daß dadurch keinesweges unschicklich gewählte Nebenumstände, wie die in eben diesem Artikel angeführten Hund und Katze sind, in Schutz genommun werden; denn nicht von diesen oder jenen, sondern von solchen Nebenumständen (wie wir sie in der Natur nennen, aber billig in Kunstwerken nicht immer nennen sollten) — von solchen Nebenumständen **überhaupt**, sage ich, ist die Rede. — — Da falsche, oder unbestimmt und falsch ausgedrückte, Begriffe, nirgends, und am wenigsten in Theorien, gelitten werden sollten, weil sie den größten Theil des Nutzens, welchen diese noch haben könnten, geradezu vereiteln: so habe ich, diese Anmerkung mir zu erlauben, kein Bedenken getragen. Man kann zugleich daraus sehen, wie schief und schwankend und einseitig das Raisonnement über die Künste ausfällt, wenn man Begriffe aus der Schule gänzlich auf sie anwenden will. Uebrigens verlange ich hierdurch gar nicht den Artikel gänzlich berichtigt, oder vollendet zu haben; dazu gehörte ein ganz eigener Artikel. —

Anstößig.

Anstößig.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort gemeiniglich, um dasjenige anzudeuten, was den sittlichen Grundbegriffen entgegen ist; es schiket sich aber eben so gut, einen in der Theorie der schönen Künste wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen sich nämlich in den Werken der Kunst bisweilen solche Fehler, die den nothwendigsten Grundbegriffen entgegen sind, die man deßwegen mit dem Namen des Anstößigen belegen kann; solche Fehler also, über welche niemals ein Zweifel entstehen kann, weil sie geradezu dem entgegen sind, was jedermann erwartet.

So ist es in einem Gebäude anstößig, wenn eine Säule, die nothwendig senkrecht stehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagerecht liegen sollte, sich senkt. So auch in andern Sachen ist das Anstößige allezeit dem Wesen der Sachen gerade entgegen. Es geschieht öfterer, als man es vermuthen sollte, daß Künstler das Wesen der Sachen aus dem Gesichte verliehren, und alsdenn mit Zuversichtlichkeit ganz anstößige Sachen zulassen. Am öftersten trifft man dieses in der Baukunst an, wo auch gute Baumeister die wahre Natur, oder die ursprüngliche Beschaffenheit einiger Sachen aus der Acht lassen. Daher kömmt es, daß man so oft das, was seiner Natur nach ganz ist, gebrochen, was nothwendig gerade seyn sollte, krumm, was stark seyn sollte, schwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meisten kömmt das Anstößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorstellen müssen, in zwey gegen einander laufende Schnürkel, die in der Mitte durch eine Muschel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden sind, und man läßt Lasten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeister sind nicht die einzigen, die in das Anstößige fallen. Man trifft es auch in andern Künsten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Personen in einem Raum zusammen, wo sie schlechterdings nicht Platz haben können; sie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; sie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perspektive, weil sie alle dem nothwendigen entgegen sind.

In den Schauspielen trifft man das Anstößige oft an. Plautus versetzt seine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt sie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten seyn; auch ist oft eine handelnde Person zugleich der, den er vorstellt, und auch das, was er wirklich ist, ein bloßer Comödiant. So ist es anstößig, wenn Sachen, die schlechterdings Geheimnisse seyn sollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbstgesprächen die Personen das Wort an die Zuschauer richten, wodurch sie zugleich allein und doch auch in Gesellschaft sind; und überhaupt wenn der Schauspieler, es sey wenn es wolle, geradezu oder durch Seitenblicke, die Zuschauer angaffet.

Das Anstößige gehört unter die wichtigsten Fehler, besonders deßwegen, weil es die Täuschung, die so oft der vornehmste Grund der guten Wirkung eines Werks ist, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorstellungskraft so sehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenstand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine sehr ernsthafte Scene lä-

cherlich machen kann: so kann auch das Anstößige, in einem einzigen Theile, die Wirkung eines sonst guten Werks völlig aufheben.

Geschikte Künstler fallen blos aus Unachtsamkeit in diesen Fehler, den sie also durch eine strenge Aufmerksamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Wirkung des Ganzen sieht, und sich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in besondere Aufmerksamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

Antik.

(Zeichnende Künste.)

So werden die Werke der zeichnenden Künste genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen sind, bey welchen die Künste ehedem geblühet haben. Es sind geschnittene Steine, Münzen, Statuen, geschnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derselben, die in diese Classe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunst, von ihrem Anfang, höchsten Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem schönsten Zeitpunkt der Kunst in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die später nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit sich nähernde Muster gehalten. Wenn Künstler, oder Lehrer der Kunst, mit Bewunderung von den Antiken sprechen, so ist es nur von diesen wenigen Stüken zu verstehen. Denn unter den Antiken finden sich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunst in den spätern Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende wesentliche Stüke der Kunst. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und besonders der Köpfe; die Größe und Hoheit des Ansehens und der Charaktere; den richtigsten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenschaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet ist. Kein Ausdruk ist bey den Alten so stark, daß er der Schönheit schadet. Sie sind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen besondern Menschen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabsicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es seyn sollte, ganz sey; aber ohne Vermischung mit etwas anderm. Jupiter ist ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht gesehen. Wer in diesen vier Stüken der Kunst groß werden will, muß unermüdet die besten Antiken studiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derselben seinen Geschmak zu der Richtigkeit und Größe der griechischen Künstler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römischen Schule, welche die beste Gelegenheit gehabt haben, diese großen Modelle zu studiren, haben deßwegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in diesen Stüken übertroffen.

Es ist jedem Künstler zu rathen, **Winkelmanns** fürtrefliche Schriften zu studiren, darin er den vorzüglichsten Werth der Antiken in das beste Licht gesetzt hat; und alsdenn diese Werke, so viel er deren habhaft werden kann, selbst so lange zu betrachten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vox exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Von Statuen sind in Rom und Florenz die besten. Von geschnittenen Steinen finden sich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen,

so

so wie von Münzen. Von Gebäuden sind in Griechenland und Italien die wichtigsten Ueberbleibsel. Wer das Glük nicht hat, die Originale selbst zu sehen, der muß sie wenigstens in Abgüssen und Zeichnungen studiren, wiewol diese letztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Großen der Originale haben. Die Lippertsche Sammlung der Abgüsse geschnittener Steine ist das wichtigste, was jeder in dieser Art haben kann. Und es ist sehr zu wünschen, daß jemand zum besten der Kunst solche Abdrüke der besten antiken Münzen machte. Die antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Bischops, van Dalens, Periers und Preißlers Sammlungen derselben kennen lernen. Von geschnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmsten Steine, auf denen die Namen der Künstler eingegraben sind, hat Herr Stosch durch seine Beschreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemälden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt sind in sich sehr unterschieden an Güte und Bedeutung (Ausdruk), aber nicht an Geschmak. Es sind drey Hauptclassen der alten Denkmale; nämlich in allen Statuen, so uns übrig geblieben, sind drey unterschiedene Grade der Schönheit. Die geringsten unter diesen haben allemal den Geschmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchsten Grade haben sie von dem Unentbehrlichen an, bis auf das Ueberflüßige, und sind deßwegen vollkommen schön — die schönsten vom höchsten Grade sind der Laocoon und der Torso vom Belvedere; die schönsten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator von Borghese; vom dritten aber sind unzählbare*).

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigsten Theil der Bemühungen eines Künstlers gehalten; die größten Künstler selbst, Raphael und Michelangelo, sind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieses macht alles, was zur Empfehlung dieses Studiums noch könnte gesagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, sind itzt so durchgehends überstimmt, daß die Nothwendigkeit dieselben zu studiren, um den wahren Geschmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundsatz anzusehen ist.

Aber auch dieses Studium kann seichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umrisse und Verhältnisse, sondern auf den Geist an, der im Antiken liegt. Diesen zu entdeken, muß man sich vor allen Dingen bemühn. Wessen Geist nach öfterer Betrachtung der besten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht in dem sichtbaren derselben unsichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß sowol von alten als neuen Kennern manches, was sie von der Fürtrefflichkeit des Antiken sagen, übertrieben sey. Es ist zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors sagt, wahr seyn

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. 80.

könne *), und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beschreibungen der Alten buchstäblich zu nehmen **). Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unsere Bewunderung übrig.

Da vorausgesetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darin alles, was hieher gehörte, enthalten ist, sich in jedes Künstlers und Kenners Händen befinden: so kann alles übrige, was hievon zu sagen wäre, übergangen werden.

* *

Die, von H. Sulzer, vorzüglich, und mit Recht, zur Kenntniß des **Geistes** und der **Geschichte** der Antike empfohlenen, hieher gehörigen Schriften Winkelmanns sind folgende: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, Dresden 1754. 4. Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung … und Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung … bey der 2ten Aufl. des erstern Werkes, Dresden 1756. 4. Franz. Par. 1765. 4. und in dem 4ten B. S. 285. der Variétés litter. Englisch, Lond. 1766. 8. Auch sind sie, italienisch, vorhanden. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst; von der Grazie in den Werken der Kunst, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, und Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, im 5ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 1 u. f. und S. 223 u. f. Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Leipz. 1762. 4. Geschichte der Kunst des Alterthumes, Dresden 1762. 4. mit K. und Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, ebend. 1767. 4. Neue Ausg. jener, mit Einwebung dieser, Wien 1776. 4. (sehr übel gerathen) Italienisch, von dem Abt Amoretti, Meyl. 1779. 4. 2 B. Von C. Fea, Rom 1783—1784. 4. 3 B. (Mit den Winkelmannschen Schriften über die Baukunst, und einigen s. Briefe, so wie mit vielen Anm. und vorgeblichen Verbesserungen, und Abhandl. des Uebers.) Franz. nach der ersten Ausgabe, von Sellius und Robinet, Par. 1766. 8. 2 Bd. Yverd. 1784. 12. 2 Bd. Vollständig von M. Huber, mit neuen Kupfern, Leipz. 1781. 4. 3 B. (bis jetzt die beste Ausg. des Werkes) Mit Anmerk. aus den ital. Uebers. in der prächtigen Ausg. der Oeuv. de M. Winkelmann, Par. 1790. 4. 7 B. mit 250 Kupfern (in welcher, nächst Winkelmanns Schriften, überhaupt alles, was über seine Werke, und, bey Gelegenheit derselben, geschrieben worden, zusammen gerafft ist.) — Zu richtiger Beurtheilung des Geschichtlichen dieses Werkes gehören: C. G. Heyne Berichtigung und Erläuterung der Winkelmannschen Geschichte der Kunst des Alterthumes, im 1ten Bde. der deutschen Schriften der Göttingschen Societät, Gött. 1771. 8. Ebend. Abhandlung über die Künstler-Epochen bey dem Plinius, in s. Antiquar. Aufsätzen, Leipz. 1788. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. womit ich zugleich Ebendess. Lobschrift auf Winkelmann, Cassel 1778. und im 1ten Bde. der Litterar. Chronik, Bern 1785. 8. S. 1. u. f. verbinde — G. Ephr. Lessings Anm. zu W. Gesch. der Kunst, in der Berliner Monatsschrift, Jun. 1788. — Auch ist meines Wissens die „Geschichte der Kunst im Auszuge von Joh. Andr. B. Bergsträßer, Han. 1772. 4.“ aus Winkelm. Werk genommen. — —

Ausser diesen sind von den, über die Geschichte und die Eigenheiten der Kunst des Alterthums überhaupt geschriebenen, mir bekannten Werken, die merkwürdigsten: Franc. Iunii De Pictura Veter. Lib. III. Amstel. 1637. 4. Verm. mit dem Verz. der alten Künstler, und ihrer, von Schriftstellern, angeführten Werke, Rotterd. 1694. f. Engl. nach der 1ten Ausg. Lond. 1738. 4. Deutsch, eben so, Bresl. 1760. 8. (Das Werk handelt eigentlich nur in so fern von der Mahlerey der

*) S. die im Art. **Allegorie** angeführte Stelle hievon.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

der Alten, als die, in den griechischen und römischen Schriftstellern, bis auf die Kirchenväter herab, befindlichen, von der Mahlerey handelnden, oder darauf anwendbaren Stellen, darin gesammelt, und unter gewisse, mehr auf die Theorie, als die Geschichte der Mahlerey zweckende, Rubriken, gebracht worden sind. Ohnstreitig ist das Verzeichniß der nützlichere Theil des Werkes; und es ist daher unbegreiflich, warum es bey der deutschen Uebersetzung mangelt.) — Histoire des Arts qui ont rapport au dessein, div. en III. livres, où il est traité de leur origine, de leur progrès, de leur chute et de leur retablissement p. Mr. (Pierre) Monier, Par. 1698. 8. 1705. 12. Englisch, Lond. 1699. 8. (Enthält mehr allgemeine Declamation, als eigentlichen Unterricht; wenigstens lehrt es keine der Wesenheiten der alten Kunstwerke kennen.) — Histoire de la Peinture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline, avec le texte latin, corrigé sur les MSS. de Vossius et sur la première edition de Venise, et trad. en franç. p. D. D. (Dav. Durand) Lond. 1725. f. — Treatise on ancient Painting, containing Observations on the rise, progress and decline of that Art amongst the Greeks and Romans ... by G. Turnbull, Lond. 1740. f. mit K. (Auch Turnbull war nicht Kunstkenner; indessen gewährt sein Werk, meines Bedünkens, noch immer mehr Unterricht, als Winkelmann, bekannter Maßen, ihm zuschreibt.) — Verschiedene Aufsätze des G. v. Caylus, in den Mem. de l'Academie des Inscript. et belles Lettres, welche, deutsch, durch H. Meusel, mit dem Titel: Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. gedrukt worden sind. (Obgleich der Gr. Caylus selbst Künstler war: so scheint ihm denn doch die schärfere Einsicht in das Wesen der Kunst, und in das, was sie wirklich vermag oder nicht vermag, und worauf sie gerichtet seyn sollte, gemangelt zu haben.) — Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste. von D. Ant. Friedr. Büsching, Hamb. 1781. 8. (Zum Unterrichte in Schulen geschrieben) Recherches sur l'origine, l'esprit, et les progrès des Arts de la Grece, sur leur connexion avec les Arts et la Religion des anc. peuples de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de l'Egypte, Londr. 1785. 4. mit Inbegriff des Supplements, 3 B. und 85 Kpft. — Della Patria degli Arti del Disegno, del Conte J. B. Gherard d'Arco, Crem. 1785. 8. (Das Buch enthält nichts merkwürdiges, als daß der V. den Ursprung dieser Künste in Italien findet.) — — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, L'Antiquité expliquée et representée en Figures ... p. D. Bernard de Montfaucon, lat. und franz. Par. 1719 — 1724. f. mit Innbegriff der Supplemente, 15 Th. mit Kupf. Neue Aufl. ebend. 1722. f. In einem deutschen, und lat. Ausz. Nürnb. 1750 und 1756. f. (Bekannter Maaßen war es dem Verf. nicht so wohl um Erklärung der alten Kunstwerke, als um Erklärung der Religion, Sitten und Gebräuche des Alterthumes, zu thun; die zahlreichen, bey s. Werke befindlichen Abbildungen von Alterthümern sollten also eigentlich blos Erläuterungen dessen seyn, was er über jene Gegenstände sagt. Als bloße Kunstwerke hat er sie nie betrachtet.) — De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences chez les anc. Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. Von Ant. Yves Goguet; deutsch von G. C. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 B.

Ferner enthalten Erläuterungen der Kunst der Alten überhaupt, oder einzeler Kunstwerke, oder führen doch zu der Kenntniß derselben im Allgemeinen: Comment. de sculptura, Caelatura gem. sculptura et pictura Antiquorum, der 3te und 4te Th. von Lud. Demontiosii (Mont-Josieu) Gallus Romae Hospes .. Rom. 1585. 4. bey der Dactyliothek des Gorläus, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, Amst. 1649. f. und im 9ten B. S. 777 des Gronovschen

Thesaurus. — Reflex. sur la Peint. et sur la sculpture des Anc. bey den Observat. sur les Antiquités d'Herculanum, p. MM. Cochin et Bellicard, Par. 1755. 12. mit K. — Aus des H. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, die VI. und VII. über das, was Antike ist, was sie lehrt, wie ihre Schönheit mit der schönen Natur zu verbinden ist. u. d. m. — Ueber das Studium des Alterthumes von H. Hofr. Kloß, Halle 1766. 8. (Ohngeachtet der Verf. selbst nicht recht gewußt zu haben scheint, was er will, so mag sein Werk denn doch, als ein Beyspiel von Kunstgeschwätz, hier stehen.) — An Inquiry into the causes of the extraordinary excellency of ancient Greece in the Arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Gius. Piacenza, „Von den Ursachen, warum die schönen Künste in Griechenland am stärksten geblüht haben?" in dem 1ten B. seiner Ausg. der Notizie de' Professori del Disegno . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Wie die Alten den Tod gebildet . . von Gotth. Ephr. Lessing, Berl. 1769. 4. Vergl. mit H. Herders Aufsatz über eben diese Materie, Hannov. 1774. 4. und verm. in der 2ten Samml. s. zerstreuten Blätter, S. 273. — Discorso sopra gli Antichi e vari monumenti loro . . . di G. Casanova, Lips. 1770. 4. Deutsch in dem 11ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Ueber den Kasten des Cypselus . . . . eine Vorles. von Chrstn. Gottl. Heyne, Gött. 1770, 8. Eben dieses Verf. Einleitung in das Studium der Antike, Gött. 1772. 8. Ebendesselben Antiquarische Aufsätze, Leipz. 1778 — 1779. 8. 2 Stücke. Und ebendesselben: Monumentor. Etrusc. artis ad Genera sua et tempora revocator. illustrat. Spec. II. in dem 2ten Th. des 4ten Bds. S. 65. und im 2ten Th. des 5ten Bds. S. 37 der Nov. Commentar. Societ. Götting. Deutsch, im 18. 19. und 20ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Mem. sur Venus, p. Mr. Larcher, Par. 1775. 8. und Dissertat. sur les Attributs de Venus . . p. Mr. l'Abbé de Chau, Par. 1776. 4. — J. J. Rambachs Archäologische Untersuchungen, Halle 1778. 8. — Ueber die Attribute der Venus, von E. Richter, Wien 1783. 8. — Nemesis, ein lehrendes Sinnbild, in der Samml. von H. Herders zerstreuten Blättern S. 213. Persepolis, eine Muthmaßung, von Ebend. in der 3ten Samml. S. 300. — Ueber Flügel und geflügelte Gottheiten, von C. L. Junker, Frft. a. M. 1786. 8. Jupiter eine Antike, von ebend. Nürnb. 1788. 8. — Ueber die Horen und Grazien, Jena 1787. 8. — Gedanken eines Künstlers über den Unterschied des Geistes und Gebrauchs der alten und neuen Kunst, in dem 4ten St. des Meuselschen Museums für Künstler und Kunstliebhaber, Mannh. 1788. 8. — — Auch gehören noch hieher: L'utilité des Voyages, qui concerne la connoissance des Med. Inscript. Stat. Dieux Lares, Peint. anc. les Bas-reliefs, Pierres prec. et gr. p. Baudelot de Dairval, Par. 1692. 8. 2 B. Rouen 1727. 8. 2 B. — Io. Aug. Ernesti Archaeologia litteraria, Lips. 1768. 8. mit vielen Zusätzen, besonders über Kunst und Kunstwerke verm. von G. Heinr. Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Friedr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthumes, mit Anm. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Archäologie der Litteratur und Kunst, von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1783. verb. ebend. 1787. 8. (einzeln, aus dessen Handbuch der classischen Litteratur, abgedruckt.) — A Treatise on the Studies of Antiquities . . by Th. Pownall, Lond. 1782. 8. (Eigentlich würde nur der 2te und 3te Th. des Werkes hieher gehören; aber ich weiß nicht, ob sie erschienen sind. Uebrigens zeigt der Entwurf immer von einem denkenden Kopfe) An Essay on the Study of Antiquities, Lond. 1783. 8. von Burgeß. — — Wegen mehrerer, hieher gehörigen Schriften. s. die Art. **Bauart, Bildhauerey, geschnittene Steine, Perspektiv, Schaumünze.**

Allgemeine Nachrichten von Kunstwerken der Alten finden sich in des **Pausanias** Beschreibung von Griechenland (Ed. pr. Ven. ap. Ald. 1516. f. gr. Ex rec. Khunii, Lipf. 1696. f. gr. und lat. Ital. von Alf. Bonacivoli, Mant. 1593. Französisch von Gedoyn, Par. 1733. 12. 4 B. Deutsch, von Goldhagen, Berl. 1766. 8. 2 B.) — In den **Werken der Philostraten** (Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Ex rec. Olearii, Lipf. 1709. f. gr. und lat. Französisch von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, mit Anm. und Verbesserungen von Th. Embry, unter dem Titel, Les Images ou tabl. de platte peinture des deux Philostrates, et les Stat. de Callistrate, Par. 1615. 1637. f. mit K. Deutsch, sämmtl. von Seybold, Lemgo 1776. 8. (Daß übrigens die, in dem erstern beschriebenen Gemählde nicht so, wie sie beschrieben worden sind, haben existiren können, lehren die Beschreibungen selbst; aber, ob diesem ungeachtet ihnen denn doch nicht wirkliche Gemählde zum Grunde liegen, ist immer noch eine andre Frage?) — In dem 33ten — 37 Buch der Naturgeschichte des **Plinius** (Ed. pr. Ven. 1469. f. Varior. et Dalec. Frcft. 1608. 8. Elzev. Lugd. B. 1635. 12 3 B. Var. et Gronov. Lugd. B. 1669. 8. 3 B. In usum Delph. c. n. Hard. Par. 1685. 4. 5 B. 1723. f. 3 B. Ex edit. Io. G. Fr. Franzii, Lipf. 1777 — 1789. 8. 9 B. Excerpta, quae ad Artes spectant . . . . a Chr. G. Heyne, Gött. 1790. 8 Ital. von Lod. Domenichi, Ven. 1561. 1603. 4. Französisch, von Ant. Du Pinet, Lyon 1566. f. 2 B. Besser von Poinsinet de Sivry, Par. 1771. — 1781. 4. 12 B. und das 34te — 36te Buch, mit vielen Anm. von Et. Falconet, Amsterd. 1772. 8. 2 B. und im 3ten und 4ten B. s. Oeuvr. Lauf. 1781. 8. 6 B. wozu auch noch die Passages de Pline, im 5ten und einige Auff. im 6ten B. gehören. Deutsch, der ganze Plinius, von Joh. Dan. Denso, Rost. 1764. — 1765. 4. 2 B. Von Gottfr. Große, Frkf. 1781 — 1788. 8. 12 B. Auch gehören, als Erläuterungsschriften des Plinius, hieher ein großer Theil der vorher bereits angeführten Abhandlungen des Gr. Caylus; das Mem. sur la manière dont Pline a traité de la Peint. von de la Nauze, in dem 25ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und der Auff. über die Künstlerepochen bey dem Plinius, aus der 1ten Samml. S. 165 u. f. der Antiquar. Aufsätze des Hr. Heyne, Leipz. 1778. 8.) —

Beschreibungen oder doch, Anzeigen und zum Theil Abbildungen, und Erkläreungen von noch vorhandenen Kunstwerken der Alten, sind, in sehr vielen Werken geliefert worden. Ich glaube, indessen, bemerken zu müssen, daß auch in den besten Abbildungen dieser Kunstwerke, wenigstens sehr viel von dem eigentlichen Ausdrucke, in so fern sie dessen fähig sind, verloren gehen muß; und Winkelmann, welcher dieses besser, als jemand einsehen konnte, und auch einsah, hatte, z. B. folglich sehr Unrecht, dem Dubos ein Verbrechen daraus zu machen, (Vorr. zur Geschichte der Kunst S. XII. 1te Aufl.) wenn dieser in dem Gesichte irgend einer Statue ein argliftiges Lächeln fand, obgleich darin keine Spur davon anzutreffen ist. Schon die Zeichnungen fallen selten ganz treu und richtig aus, und noch mehr geht gewöhnlich unter dem Grabstichel und der Radiernadel verloren. Ganz richtige Begriffe von der **Kunst** des Alterthumes in ihrem ganzen Umfange, sind also wohl nur durch das Studium dieser Werke selbst, oder durch sehr gute Abgüsse und Abdrücke derselben, zu erlangen. Ein Verzeichniß derjenigen Schriften, indessen, in welchen dergleichen abgebildet, und erläutert, oder zum Theil nur beschrieben worden sind, wird wenigstens das Wichtigste, was überhaupt davon noch übrig ist, allgemein kennen lehren. Ich fange mit denen an, welche

1) **Alterthümer aller Art, als Statuen, Flaches Schnitzwerk, Geräthe, Gemählde, Münzen, Gemmen, Inschriften u. s. w.** oder doch mehrere Arten derselben, und zwar ganze,

noch gegenwärtig, oder doch ehemals vorhandene, **Sammlungen in Rom** enthalten: Rom. Collegii S. I. Museum, ab Ath. Kirchero instr. desc. a Georg. de Sepibus, Amstel. 1678. f. mit K. Verm. und beschrieben von Phil. Bonanni, R. 1709. f. mit K. Musei Kircheriani Aerea, not. illustr. (a. P. Contucci) R. 1763 — 1765. f. 2 B. mit 45 Kpfrt. — Museo Capitolino, o sia descrizione delle Statue, Buste, Bassirelievi, Urne sepulcr. Iscriz. etc. che si custodiscono . . . nel Campidoglio, R. 1750. 4. Museum Capitolinum, R. 1747 — 1784. f. 4 B. wovon die drey ersten 270 Statuen, und der vierte, auf 69 Bl. Basreliefs, Gefäße, und ein Mosaik, abgebildet, liefern. Il Museo Pio Clementino, descr. da Giamb. Visconti. R. 1782. f. Bis jetzt 3 Bände, wovon der erste 54 Stat. der zweyte 52 Stat. und Gruppen, und der dritte (oder vielmehr der vierte; denn der eigentliche dritte ist noch nicht ausgegeben) Bas-Reliefs enthält. — Monumenta vetera, quae in Hortis coelimontanis et in Aedibus Matthaejorum adservantur . . . adnot. illustr. a R. Venuti et a I. Chr. Amadutio, Vol. I. Statuas, Vol. II. Protomias, Hermas, Clypeos et Anagl. Vol. III. Sarcoph. et Inscr. compreh. Rom. 1779. f. 3 B. mit 280 Kpfen. — Galleria Giustiniana, R. 1631. f. 2 Th. 329 Bl. (Auch Sandrarts Sculpturae Vet. Admiranda, s. Delineatio vera perfectissimar. eminentissimar. Statuar. Nor. 1680. f. 46 Bl. und im 4ten B. der neuen Ausg. s. W. sind hieher genommen.) — Aedes Barbarinae ad Quirinalem a Com. Hier. Tetio descr. R. 1642. und 1647. f. mit 50 Kupfern (worin sich freylich aber auch viel Abbildungen neuerer Gemählde befinden) — Auch finden sich von diesen, und mehrern dergleichen Sammlungen zu Rom, Nachrichten und zum Theil Abbildungen einzeler Stücke daraus, in den verschiedenen Beschreibungen dieser Stadt, deren eine sehr große Menge sind, und wovon ich mich mit der Anführung der beyden neuesten: Descriz. delle Antichita di Roma, da R. Venuti, R. 1763. 4. 3 B. mit K. und La Ville de Rome, ou Description de cette Ville, div. en IV. Vol. et ornée de 425 pl. R. 1778. f. 4 B. begnüge. Vorzüglich aber gehört hieher das Werk des Hr. Frd. W. Bas. von Ramdohr: Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . . Leipz. 1787. 8. 3 Th. S. übrigens die Folge. — — **Sammlungen dieser Art in andern Städten Italiens:** Le Antichità d'Ercolano esposte . . . Nap. 1757 — 1771. f. mit Inbegr. des Catal. von Bayardi, 7 B. wovon die 4 ersten Abbildungen von Gemählden, und der 5te und 6te Abbildungen von Werken in Bronze enthalten. Nachgestochen in England, aber nur, so viel ich weiß, der 1te B. von Martin und Lettice, 1773. 4. In Frankreich sämmtl. von Franc. David, Par. 1781 u. f. 4. überh. 570 Bl. In Deutschland, die Umrisse der Gemählde von G. Christph. Kilian, mit Erklär. von Christph. Gottl. Murr, Augsb. 1777 — 1783. f. 5 Th. Auch gehört noch hieher: Prodromo delle Antichità d'Ercolano di Ott. Ant. Bayardi, Nap. 1752. 4. 5 Th. mit K. (Wegen mehrerer, im Ganzen hieher gehöriger Schriften, s. Fabric. Bibliogr. Antiquar. C. III. S. 105 u. f. der 3ten Ausg.) — Spiegazione delle Sculture che sono nell Palazzo Albani, di Urbino, da Franc. Bianchini, R. 1724. f. mit K. — Museo o Galleria di Mansr. Settala, descr. in lat. da P. M. Terzago, ed. in ital. dal P. Fr. Scarabelli, Tort. 1666. 4. (Bey dem Mariette ist blos die lateinische Beschreibung mit der Jahrszahl 1664. 4. angeführt gefunden.) — Museo Cospiniano, descr. da Lor. Legati, Bol. 1677. f. mit Holzschn. — Museum Florentinum, exhib. insigniora vetustatis Monumenta, quae Flor. sunt, observ. Ant. Fr. Gorii, Flor. 1731 — 1743. f. 6 B. mit K. (Die folgenden 5 B. gehören nicht hieher; die ersten beyden der angezeigten enthalten, auf 200

Bldt.

Blättern, geschnittene Steine; der 3te 72 Stat. und der 4te — 6te Münzen auf 115 Bl.) Le Museum de Florence, ou Collect. des Pierres gr. Medailles, Stat. etc. qui se trouvent à Florence, principalement dans le cabinet du Grand Duc, gr. p. (Franc.) David, Par. 1781 — 1788. 4. 6 B. mit 600 Kpfrt. Tabl. Stat. Basrel. et Camées de la Gall. de Florence et du Palais Pitti, dess. p. Wicar, et gr. sous la direction de Mr. La Combe, avec des explic. p. Mr. Mongez, Par. 1789. f. bis jetzt 5 Liefer. Auch Gius. Bardi zu Florenz hat angefangen, die daselbst befindlichen Statuen und Basreliefs, in Kupfer gestochen, herauszugeben; ich weiß aber nicht, wie viel davon fertig geworden sind. Ferner gehört zu der Florentinischen Sammlung noch: Dissertation sur les Statues appart. à la Famille de Niobe, p. Angel. Febroni. Flor. 1779. f. mit 19 Kpfrt. franz. und ital. Jmgl. Ragguaglio delle Antich. nella Gall. Med. Imper. di Firenze, da Giov. Bianchi, Fir. 1759. 8. und des Gius. Bancivenni Saggio istor. sopra la Real Gal. de Fir. Fir. 1780. 8. 2 B. —, Museum Etruscum, exhib. veter. Etruscor. Monumenta, aer. tab. C. C. nunc primum edita et illustr. observ. Ant. Franc. Gorii, Flor. 1737 — 1743. f. 3 B. mit 5 Abhandl. von J. B. Passeri: in einen Auszug gebracht von Nic. Schwebel, Nürnb. 1771. f. mit K. Des ähnlichen Inhalts wegen ist mit ihm zu verbinden: Musei Guarnacci Antiq. Monum. Etrusca . . . ed. et illustr. ab Ant. Franc. Gorio, Flor. 1744. f. mit K. und das Museum Cortonense, in quo vet. Monum. cont. Anaglypha, Thorevmata, Gemmae etc. quae in Acad. Etrusca . . . adserv. in plur. tab. aen. distrib. a Fr. Valesio, Ant. Fr. Gorio et Rud. Venutio not. illustr. Rom. 1750. f. mit 85 Kpfrt. Auch gehören, im Ganzen noch hiezu: Curt. Inghirami Etruscar. Antiquit. Fragm. Frcf. 1673. f. mit K. Th. Dempsteri de Etrur. Regal. Lib. VII. c. Th. Cooke, Flor. 1723. f. 2 B. mit K. c. Phil. Buonarotti, ebend. f. 3 B. und In Th. Dempsteri Libr. de Etruria reg. Paralipomena . . Auct. I. B. Passeri, Luc. 1767. f. mit Kupf. (Wegen mehrerer Etruscischer Kunstwerke, s. die Folge.) — Museo di Mons. Trevisano, Vesc. di Verona (s. a.) f. mit Kupf. Franc. Calceolarii Mus. a Ben. Ceruto inc. et ab Andr. Chiesco descr. ac perf. Ver. 1622. f. mit K. Note ovvero Mem. del Museo di Lod. Moscardo, descr. in III libri, Pad. 1650. 1656. f. Ver. 1672. f. mit K. Museum Veronense, h. e. Antiquar. Inscript. atque Anaglyphar. Coll. Ver. 1749. f. mit K. Dissert. sul Mus. Veron. ed altre Antichità, da Gius. Bartoli, Ver. 1745. 4. mit Kupf. — Descrizione delle Antichità, sacr. e prof. della Citta d'Aquileja, opera adorn. da circa 300. Fig. rappres. Deità, Inscritt. Urne, Vasi, Idoli, Statue, Archimausolei, Medagl. etc. racc. dis. ed illustr. da Giandr. Bertoli, Ven. 1739. f. — Marmora Pisaurensia illustr. ab Annib. Olivierio, Pis. 1738. f. mit Kupf. — Marmora Taurinensia Dissert. et Not. (Ant. Rivautellae et I. P. Ricolvi) illustr. Aug. Taur. 1743 — 1747. 4. 2 B. mit K. — Sert. Ursini Monumenta Patavina, coll. explic. et suis iconibus expr. Pat. 1652. f. — Raccolta delle Statue ant. Gr. e Rom. nell' Antisala della Libreria di San. Marco . . . publ. ed illustr. da Antonmar. Girol. ed Antonmar. Aless. Zanetti, Ven. 1740 — 1743. f. 2 B. Monum. Graec. ex Museo I. Nannii (zu Venedig) R. 1785. 4. — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Antichità Siciliane, spieg. dall P. Pancrazio, Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 B. mit K. — Delle Antichità Siracusane da Giac. Bonanni, Pal. 1717. f. 2 B. mit K. — Storia di Alesa, ant. citta di Sicilia, col rapporto de suoi più insigni Monumenti cioè, Statue, Medaglie, iscriz. racc. da Selinante Dragontes-

Palermo 1753. 4. mit Kupf. — — Sammlungen dieser Art ausserhalb Italien; und zwar in Spanien: Gemme, Marme, Bronzi etc. di Liv. Odescalchi (gegenw. in Spanien) R. 1749. f. — Grandezas y Antiguedades de la Isla y Ciudad de Cadiz, con Monedas y Stat. piedras . . . por I. Bapt. Suarez de Salazar, Cad. 1610. 4. — — In Frankreich: Disc. et Roole des Med. et autres Antiq. tant en Pierreries et Grav. qu'en Relief . . . plus. Statues de terre cuite à l'Egypt. et plusieurs rares Antiq. dans le cab. d'Ant. Agard, Antiq. . . de la Ville d'Arles, P. 1611. 8. — Cabinet de la Biblioth. de St. Genevieve, cont. des Medailles, Pierres gr. etc. decrites p. Cl. du Moulinet, Par. 1692. f. 2 Th. mit Kpf. — Stat. et Bustes ant. des Mais. Royales, 1. Partie, Par. 1679. f. 18 Bl. mit 15 Stat. und 3 Büsten, von Cl. Melan gestochen und von Andr. Felibien beschr. Stat. du Roi, anc. et mod. f. Der alten Statuen sind 48, und diese sind von Edelink, Audran, Le Pautre, Chauveau, Melan und Baudet gest. Termes, Bustes, Sphinx et Vases du Roi f. 50 Bl. und von eben diesen Meistern. Auch finden sich diese Werke noch abgebildet in dem Rec. des Fig. Groupes, Thermes, Font. Vases, Statues et autres Ornemens de Vers. p. Simon Thomassin, Par. 1694. 8. Amst. 1695 und 1724. 4. 218 Bl. — Cat. raisonné des Tabl. *Sculptures* etc. du Cab. du D. de Tallard, p. MM. Remy et Glomy, Par. 1756. 12. — Cat. raisonné des Tabl. *Groupes* et *Figures de Bronze* qui composent le Cab. de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, Par. 1768. 8. — Museum Schoepflini, recens. Ier. Iac. Oberlin . . . Arg. 1770 u. f. 4. mit K. dessen größter Theil aber schon in der Alsatia illustrata, Colmar 1751. f. (weil diese Alterthümer nähmlich im Elsaß gefunden worden) beschrieben ist. — (Wegen mehrerer Alterthümer s. die Folge.) — — In England: Descriz. delle Pitture, Statue, Buste e d'altre curiosità, esistente nella Villa di Mil. Pembroke a Wilton. Fir. 1754. 8. (Das engl. Original dieser Schrift, von Rich. Cowdry ist 1751. 8. erschienen, mir aber nicht näher bekannt.) A Descript. of the Antiq. and Curiosities in Wilton house illustr. with XXV Engrav. of some of the Capital Statues, Bustos and Relievos, by J. Kennedy, Salisb. 1769. 4. (Kennedy gab bereits eine kleinere Beschreibung dieser Sammlung im J. 1758. 8. heraus, welche nachher noch öfterer gedruckt worden ist) Aedes Pembrochianae: Or a critical Account of the Statues, Bustos, Relievos, Paintings, Medals etc. at Wilton house . . by Mr. Richardson, Lond. 1774. 8. (Die beste Beschreibung dieser kostbaren Sammlung, welche, unter andern, 56 Gruppen und Statuen, 173 Büsten, und noch mehr Altäre, Vasen, Urnen, Sarkophagen enthält. Auch sind von den, darin befindlichen Statuen 40 von Car. Creed, mit dem Titel, Statues at Wilton, Lond. 4. aber sehr schlecht geätzt worden.) Wegen der Münzen s. die Folge. — Marmora Oxoniensia . . . ex ed. Chandleri, Oxf. 1736. f. 3 Th. mit 59 Kpfrt. worauf Statuen, Büsten, Urnen und Gefäße abgebildet sind. (Wegen der frühern Ausg. s. den Art. Aufschrift) — Kempiana vetustatis Monumenta, quar. altera pars Simulacra, Statuas, Signa, Lares, Inscript. Vasa, Lucernas, Amul. Lapid. Gemmas, Annulos: altera Numos cont. Lond. 1720. 8. — Antiquitat. Mideletonianae, s. Germana quaedam Antiquit. Monumenta . . . dissert. instr. a Cony. Middleton, Cantabr. 1745. mit K. (Die merkwürdigsten der, darin befindlichen Stücke, die güldne Bulle, und ein Gemählde auf Glas, hat bereits Ficorini in der Bulla d'oro di fanciulli . . Romani, R. 1732. 4. mit K. erläutert.) — Meadianum Museum, s. Cat. Numor. vet. aevi monumentor. et Gemmar. . . . quae Rich. Mead. comparaverat, Lond. 1755. 8. — — In

Holland: Recherches curieuses d'Antiq. cont. plusieurs Bas-reliefs, Stat. Inscript. Urnes, Bagues, Med. anc. et mod. dans la Chambre des raretés de la ville d'Utrecht, p. Nic. Chevalier, Utr. 1709. f. mit K. (Auch von des Verf. eigener Sammlung ist, unter diesem Titel, ein bloßes Verzeichniß, Utr. 1709. 8. gedruckt.) — Antiquitat. Neomagenses, s. Notitia rerum antiquar. quas comparaverat Ioa. Smetius, in qua Annuli, Gemmae, Lampades, Arae, Marmora, Statuae, Vasa expl. et var. Romanor. Numism. illustr. Noviom. 1678. 4. mit K. — Thesaur. Numismat. Inscript. Marmor. Gemmar. Caroli Heidani . . Lugd. B. 1697. 8. — Ioa. Speelmann Gaza Graec. Romanor. Numism. nec non Gemmar. Simulacr. Statuar. Marmor. etc. Amstel. 1698. 8. — Series Numism. c. elencho Gemmar. Statuar. aliarumque id genus Antiquit. quas congessit Guill. de Crassier. Aug. Eburn. 1721. 8. — Cat. Numism. antiq. . . . ut et Gemmar. . . Alb. Bosch, Hag. Com. 1729. 8. — Museum Vilenbrockianum, compl. Numism. ant. Gemmas, Icones, Statuas, Anaglypha, Inscript. Lucern. et Vasa, c. praef. Sig. Havercampii, s. l. et a. 8. — Museum Wildianum, cujus Pars prima Numism. ant. P. II. Stat. et Gem. ant. compreh. descr. a Sigisb. Havercamp. Amstel. 1741. 8. — — In Deutschland: Thesaurus ex Thes. Palatino select. s. Gemmar. et Numism. quae in Electorali Cimmeliar. continentur descriptio a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. mit K. — Thesaurus Brandenburgic. c. Commentar. Laur. Begeri Col. March. 1696 — 1701. f. 3 B. mit K. wovon der erste und dritte geschnittene Steine, der zweyte Münzen enthält. Lucernae Veter. sepulcrales Icon. a I. P. Bellorio edit. in lat. vers. ed. L. Bergero, Berol. 1702. f. und auch bey dem dritten Bande des angeführten Thesaurus befindlich. (S. übrigens noch den Art. Geschnittene Steine.) Etat et Descript. des Statues, tant colossales que de grandeur naturelle et de demi nature, Bustes, grand, moy. et demi-bust. Bas-reliefs, Urnes . . . tant gr. que rom. . . . apportées en France par feu Mr. le Cardinal de Polignac, Par. 1742. 8. gegenwärtig in Potsdam und Charlottenburg, wovon aber auch noch ein anderes Verzeichniß, Descript. et Explic. des Groupes, Statues, Bustes et Demibustes, qui forment la Collection du R. de Pr. p. Oesterreich, Berl. 1774. 8. Deutsch von D. J. G. Krünitz, Berl. 1755. 8. vorhanden ist. Auch ist ein Theil derselben, unter dem Titel: Prem. Partie des Antiquit. dans la Collect. . . . de Sans Souci, cont. XII. pl. d'après les plus beaux Bustes, Demibust. et Thermes, dess. et gr. p. Andr. L. Krüger, Berl. 1769. f. Sec. Part. Danz. 1772. f. erschienen. Auch finden sich Nachr. über diese Sammlung in Fr. Nicolais Beschreibung von Berlin und Potsdam, B. 3. S. 1010 u. f. und S. 1200 u. f. der 3ten Aufl.) — Rec. des Marbres ant. qui se trouvent dans la Gallerie du Roi de Pologne. p. B. le Plat. Dresd. 1733. f. 230 Bl. — Musei Franciani Descriptio, Pars prior Numism. et Gemmas, Pars post. Signa, Capita et Imag. Anaglypha, Vasa etc. compreh. c. W. Reitzii et Henr. Martini, Lips. 1781. 8. Ueber das Kaiserl. K. Cabinet, s. die Folge, und den Art. Geschnittene Steine. — —

II. **Werke, worin einzele, größtentheils an verschiedenen Orten zerstreuete Alterthümer aller- oder doch mehrerer Art, vorzüglich aber eigentliche Werke der Bildhauerkunst abgebildet,** und zum Theil erläutert worden sind: Speculum Roman. Magnificentiae, Ant. La Frerii formis, R. 1552. f. 118 Bl. — I. B. de Cavalleriis Antiquar. Statuar. Urbis Romae, Lib. II. R. 1574. 4. Lib. IV. Rom. 1585 — 1594. f. überh. 200 Bl. — Statue ant. che sono poste in div.

luoghi

luoghi . . di Roma, Ven. 1576. 4. von Girol. Porro. — Lud. Demontiosii Gallus, Romae Hospes, ubi multa Romanor. Monumenta explicantur, R. 1584. 4. mit K. (Nur der vorhin schon angeführte, 3te und 4te Th. dieses Werkes; welcher von Statuen, Gemmen und Gefäßen der Alten handelt, und worin verschiedene derselben abgebildet sind, gehört hieher; die beyden ersten Th. handeln von den Gebäuden der Alten.) — Iani Iac. Boissardi Antiquit. Rom. c. f. Theod. de Brie, Frcft. 1597. 1627. 1692. f. 6 Th. in 4 B. Auch sind verschiedene der Kupfer des Brie, als die neun Musen u. a. m. einzeln abgedruckt, und auch der Text in das Deutsche, Frft. 1681. f. übersetzt worden. — Hundert alte Statuen von Frz. Perrier, Rom 1638. f. 1649. f. ohne besondern Titel; und mit dem Titel: Signor. et Statuar. Symb. Perreriana, eleg. coelo exsculpta von Pet. Schenk, Amst. 1702. f. die erstern Ausgaben sind, indessen, bey weitem, die bessern. (Bekanntermaßen ist der Moses des Michel-Angelo mit unter diesen Statuen begriffen; und die Figures ant. dess. à Rome, p. Frc. Perrier, 8. 20 Bl. enthalten nichts, als verschiedene derselben. Vielleicht sind auch die Antiquar. Statuar. Urb. Romae Icones, R. ex Typogr. Gottfr. de Scaichis, Rom. 1621. f. und 4. 2 Th. welche ich nicht näher kenne, eben dieses Werk.) Von eben diesem Künstler sind die Icones et Segmenta illustr. e Marmore Tabular. Romae extant. R. 1645. 1738. f. welche funfzig verschiedene Basreliefs darstellen. — Unter den Werken des Phil. Thomassin findet sich eine Sammlung von 52 alten, zu s. Zeit, (ums J. 1620) in Rom befindlichen Statuen. — Paradigmata Graphices varior. artific. a Ian. de Bishop. Hag. Com. 1671. f. 102 Bl. Amst. s. a. f. 113 Bl. Beyde Sammlungen, die in mehrern Stücken von einander abweichen, enthalten verschiedne alte Statuen. — Miscellanea erud. Antiquit. in quibus Marmora, Statuae, Musiva, Toreumata, Gemmae, Numism. referuntur et illustr. c. et studio Iac. Sponii, Frcft. et Venet. 1679. f. Nur das erste Buch oder Kapitel; vollst. Lugd. B. 1685. f. mit K. und größtentheils ebendasselbe, französisch, unter dem Titel: Recherches curieuses d'Antiquit. contenant plusieurs dissertat. sur des Medailles, Bas-reliefs, Statues, Mosaiques et Inscript. ant. Lyon 1683. 4. mit K. — Romanum Museum, s. Thesaurus eruditae Antiquitatis, in quo Gemmae, Idola, Insign. Sacerdotum, Instrum. sacrificiis inservient. Lucernae, Bullae, Armillae, Fibulae, Clav. Annuli, Tesserae, Styli, Strigil. Phialae lacrym. Instrum. musical. Signa militar. Marmora, etc. Centum et septuag. Tabul. dilucidantur, cur. . . . Mich. Ang. Causaei s. de la Chaussé, Rom. 1690. f. 2 B. Ebend. 1707. (die beste Ausg.) 1736. 1747. f. 2 B. und im 5ten 10ten und 12ten B. des Gräuschen Thesaurus; franz. durch Lorrain, Amst. 1706. f. — Admiranda Romanar. Antiquit. ac vet. Sculpturae Vestigia, anaglypt. oper. elabor. . . . tum in arcubus et vetustis ruinis, tum in Capitolio, Aedibus et Hortis viror. princ. . . . . a P. S. Bartoli del. inc. et Not. I. P. Bellori illustr. (Rom. s. a.) fol. Ebend. 1693. f. 83 Bl. (Ein, von Künstlern, in Ansehung der Güte der Darstellung, geschätztes Werk, welches auch Sandrart, jedoch mit Ausnahme von ungefähr 30 Blättern, und dafür eben so viel andern, aus den, von Bartoli auch gestochenen Triumpfbogen, Nürnb. 1692. f. 79 Bl. herausgab, und das sich auch im 5ten Th. der neuen Ausg. s. W. befindet. Ein anderers, ähnliches Werk von P. S. Bartoli, welches im Diction. des Artistes . . . Leips. 1788. 8. B. 2. S. 171. mit dem Titel: Romanae Magnitudinis Monumenta, 138 Bl. Querfol. angeführt wird, ist mir nicht näher bekannt.) — Raccolta di Statue ant. e mod. . . . colle sposizioni di P. Aless. Maffei, R. 1704. f. mit 162 Kupfert. — Recueil de Sculpt. ant. gr. et rom.

trouv. dans les Ruines entre Rome et Frascati, deff. par le Sr. (Lamb. Sigism.) Adam, gr. p. Fehrt, Par. 1729. 1754. f. 62 Bl. — Ioh. Iust. Preissler Stat. ant. del. ab Edm. Bouchardon, Nor. 1732. f. 50 Bl. (Eines der bessern Werke dieser Art.) — Stat. insignior. . . . a Ioa. Iust. Preissler del. aeri inc. a G. Mart. Preissler, Nor. 1736. f. 21 Bl. — Collectan. Antiquit. Roman. (Statuae, Gemmae, Picturae) C. Tab. inc. et a R. Venuti not. explic. exhib. Ant. Borioni, R. 1736. f. (Verschiedene, darüber geführte Streitschriften sind in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, S. 328 u. f. angeführt.) — Sculture e Pitture sacre, estratte dai Cimetieri de Roma . . . colle spiegazione (von Bottari) Rom. 1736 — 1754. f. 3 B. (Sie waren bereits in der Roma sotterranea di Ant. Bosio, R. 1632. f. 1651. f. bekannt gemacht.) — Rec. d'Antiquités Egypt. Etrusq. Grecq. Rom. et Gauloises de Mr. le Comte de Caylus, Par. 1753 — 1767. 4. 7 Th.. Deutsch, Nürnb. 1766 u. f. 4. 4 Th. (Der Rec. des Antiq. des Gaules . . . par Mr. de la Sauvagère, Par. 1770. 4. welcher gewöhnlich als eine Folge dieses Werkes angegeben wird, gehört gar nicht hieher.) — Les plus beaux Monuments de Rome anc. ou Recueil des plus beaux morceaux de l'Antiquité. . . . deff. et gr. en 120 Pl. Par. 1762. f. (von Barbault) Deutsch, gest. von G. Chrstph Kilian, Augsb. 1767. f. 54 Bl. (Das Werk enthält, ausser Abbildungen und Gebäuden, einige Altäre, Statuen und Gemählde, so wie verschiedene Basreliefs) Als eine Folge davon erschien: Rec. de divers Monumens anc. repandus en plusieurs endroits de l'Italie, et à Rome, deff. p. Barbault et gr. en 166 Pl. Par. 1770. f. S. auch noch den Art. Flaches Schnitzwerk. — Monumenti antichi, cioè Pitture, Gemme intagl. Camei, Statue e moltissime Bassirelievi, spieg. ed illustr. dal S. Ab. Giov. Winkelmann, R. 1767. fol. 2 B. mit 208 Kpfrt. Deutsch, 1ter Th. Berl. 1780. f. mit 40 Kpfrt. — Raccolta d'antiche Statue, Busti, Bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bart. Cavaceppi, R. 1768. f. 60 Bl. (Einen größern Nutzen würde dieses Werk haben, wenn darin die Ergänzungen wären bemerkt worden.) — Recueil d'Antiquités ou Voyages d'Italie, Par. 1770. 4. 60 Bl. (Gefäße, Dreyfüße, Altäre, u. d. m.) — A Collection of twenty antiques Statues drawn after the Originals in Italy, by Rich. Dalton, engr. by Ravenet, Grignon, Wagner Baron etc. Lond. 1770. (Aus welchen aber wohl Niemand den Geist der Originale kennen lernen wird) — Elegantior. Stat. ant. in variis Romanor. Palatiis asserv. c. Dom. Magnan. R. 1776. 4. — Vierzig alte Statuen von Giov. B. Piranesi. — Voyages pittor. de Naples et de Sicile, Par. 1781 — 1784. f. 5 Theile in 4 B. mit 400 Kpfrt. Ausser den Abbildungen und Beschreibungen von neuern Gebäuden und Gemählden, sind eine Menge herkulanischer Alterthümer, als das Theater, verschiedene Gemählde, Arbeiten von Bronze, Gefäße, u. d. m. darin in Kupfer gebracht.) — Voyage pittoresque de la Sicile, p. Mr. Houel, Par. 1783 u. f. f. Ob mehr, als 27 Liefer. jede von 6 Blatt bis jetzt erschienen sind, weiß ich nicht?) — Chstn. Frdr. Prangens Magazin der Alterthümer, oder Abbildungen von den vornehmsten geschnittenen Steinen, Büsten, Statuen, Gruppen, erhabenen und vertieften Arbeiten, Gemählden, Vasen und Geräthschaften, Halle 1783 — 1784. f. 24 Bl. — Monumenti antichi inediti, R. 1785. f. (Ob sie fortgesetzt worden, weiß ich nicht?) — Collection des plus beaux ouvrages de l'Antiquité, Statues, Bustes, Groupes, Basreliefs, Vases, Trophées, Ornemens d'Architecture etc. Choisis parmi les Monumens des Etrusq. Grecs, et Romains, gr. p. Willemin, Par. 1787. (Ob mehr, als die zwey ersten Lagen fertig geworden sind, ist mir nicht bekannt. — —

III) Besondre Beschreibungen und Abbildungen von **Geräthen** aller Art. Blos litterarisch handeln, unter mehrern, davon: Nic. Guibertus De murrhinis Vasis, Dissert. Frcft. 1597. 8. — Fort. Licetus, De Lucernis Veter. recondit. Lib. VI. Ut. 1652. f. — Ioach. Felleri Diatr. de Lucernis Antiquor. subterr. Lips. 1661. 4. — Oct. Ferrarius de Lucernis recond. Veter. Patav. 1686. 4. und im 12ten Bande des Grävischen Thesaurus, S. 993. — Dan. Guil. Molleri de perennibus Veter. Lucernis, Dissert. Alt. 1705. 4. — Osservazione sopra alcuni frammenti di vasi Antichi di vetro, ornate di Figure, trovate ne' Cimeteri di Roma, da fil. Buonarotti, Fir. 1716. 4. — Ioa. Fr. Christ. De murrhinis Veter. Dissert. et de Vasculis Coroll. Lips. 1743. 4. — Auch findet sich in den Philosophical Transact. vom Jahre 1684. S. 806 ein Aufsatz von Rob. Plott; und in der Galleria di Minerva, Ven. 1696 — 1717. f. 7 B. im 6ten B. ein paar Briefe von Fr. Caroli, und Giovb. Ursati. — — Abbildungen liefern: Le Antiche Lucerne sepolcrali . . . disegnate et intagl. da P. S. Bartoli, e. osservaz. da G. P. Bellori, R. 1691. 1704. 1729. f. 119 Bl. Lat. Lugd. B. 1728. f. und in dem 12ten B. S. 1. des Gronovschen Thesaurus. (Wofern, wie gewöhnlich behauptet wird, P. S. Bartoli, bereits 1670 gestorben, und das Werk nicht erst nach seinem Tode ausgegeben worden ist: so muß eine frühere, als die angezeigte erste Ausg. davon vorhanden seyn) — Musei Passerii Lucernae fictiles, Pis. 1739 — 1751. f. 3 Bde. — Raccolta de vasi diversi formati da illustri artefici antichi . . . da Lor. Fil. Rossi, Rom. 1713. f. 51 Kpfrt. — Collection of Etruscian, Greek and Roman Antiq. from the Collection of the H. W. Hamilton . . . (englisch und französisch) 1ter Band. Nap. und Par. 1766. (1768.) f. mit 107 Kpfrt. worauf so wohl die Formen, als die Mahlereyen von überhaupt 38 Etruscischen Gefäßen abgebildet worden sind. 2ter Band, ebend. 1770. f. mit 130 Kpfrt. von 38 Gef. (wobey sich zugleich eine Abhandl. von dem Gebr. der Gefäße bey den Alten, von der Art, wie sie gemahlt sind, u. d. m. befindet) 3ter Band, 1775. f. mit eben so viel Kpfrn. (nebst einer Gesch. der Bildhauerkunst.) Ob und wenn der 4te versprochene Band erschienen ist, weiß ich nicht; wohl aber hat S. David die ersten Bde. in 4. und 8. Par. 1786. u. f. nachgestochen.

IV) Besondre Abbildungen von **Mahlereyen** der Alten. Ausser der wichtigen Sammlung derselben in der Antichità d'Ercolano, und in dem vorhin angezeigten Werke von den Etruscischen Gefäßen: Commentar. in veterem picturam Nymphaeum refer. von Luc. Holsteinus, R. 1676. f. und im Grävischen Thesaurus, B. IV. S. 1797. (Es war im Pallaste Barbarini befindlich, soll aber jetzt so verdorben seyn, daß es nicht mehr gezeigt wird.) — Le Pitture antiche delle Grotte di Roma, e del Sepolcro de' Nasoni . . . disegn. ed intagl. alla similitudine degli ant. originali da P. S. Bartoli . . . ed illustr. da G. P. Bellori, ed. a Mich. Ang. Causeo, R. 1680. Verm. und verb. ebend. 1706. f. Lat. im 12ten B. S. 1021. des Grävischen Thesaurus, und einzeln, Rom 1738 und 1750. f. 94 Bl. — Rec. de Peintures ant. imitées fidelement pour les couleurs et pour le trait d'après les desseins coloriés faits p. P. S. Bartoli, P. 1757. f. verm. mit 17 Bl. Par. 1784. f. (Mariette und Caylus, welche ursprünglich den Abdruck derselben besorgten ließen nur 30 Exemplare abziehen, daher das Werk anfänglich selten war. Es stellt Fresko-Mahlereyen aus der so genannten Casa di Tito und aus andern Ruinen dar) — Picturae Etruscor. in Vasculis . . . . expl. et illustr. a I. B. Passerio, R. 1767 — 1775. f. 3 B. mit 300 Kpfrt. — Le antiche Camere delle Terme di Tito, e le loro pitture restituite, disc. intagl. ed color. da Lud. Mirri, descr. dell. Ab. Gius. Carletti,

Rom. 1776. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mausolées, Chambres sepulcral. des Emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin, gr. en 33 pl. dans le gout du dessein rehaussé, avec leur descript. histor. Rome 1782. f. — Pitture antiche ritrovate nella scavo aperto di ordine di Pio VI. in una vigna, an. 1780. inc. et pubbl. da Giov. Cassini, R. 1783. f. (schwarz und roth abgedruckt) — Description des Bains de Titus, ou Collect. des Peint. trouv. dans les Ruines des Thermes de cet Empereur, gr. sous la direction de Mr. Pance, Par. 1786. f. (Ob mehr als die drey ersten Lieferungen fertig geworden sind, ist mir nicht bekannt.) — — Auch gehören, in so fern der größte Theil aller dieser Alterthümer noch immer in Italien befindlich ist, die Beschreibungen verschiedener dahin gemachten Reisen hieher; von welchen ich mich, mit Anführung folgender begnüge: Travels by Blainville, Lond. 1747. 4. 3 B. Deutsch, Lemgo 1765. 4. 3 B. — J. G. Keyßlers Reisen, Han. 1751. 4. 2 B. — Voyage d'un François (de la Lande) en Italie fait dans les Années 1765 et 1766. Ven. et Par. 1769. 12. 8 B. Yverd. 1770. 8. 9 B. (aus welchen vorzüglich die historisch kritischen Nachrichten von Italien ... von J. J. Volkmann, Leipz. 1770 — 1771. 8. 3 B. verm. 1777. 8. 3 B. mit Zusätzen aus H. Bernoullis Reisebeschreibung, wodurch das Buch nicht viel gewonnen hat, gezogen worden sind) — Des Freyh. von Riedesel Reise durch Sicilien und Groß-Griechenland, Zür. 1771. 8. u. a. m. — —

V) Besondre Beschreibungen und Abbildungen von alten **Münzen**: als zuerst von den **Sammlungen** derselben. Von der im **Vatikan**: Albanum Museum, h. e. Antiqua Numism. maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex Mus. Alex. Card. Albani in Vaticanam Bibl. a Clemente XII. . . . translata, et a Rud. Venuti notis illustrata, Rom. 1739 — 1744. f. 2 Th. mit K. — Von der **Königlich Neapolitanischen**, in dem Pallaste Capo di monte: I Cesari in oro ed argento, in medaglioni, in metallo grande et in metallo mezzano, raccolti nel Farnese Museo e pubblic. colle loro congrue interpretazioni di Paol. Pedrusi, e Pietro Piovene, Parm. 1694 — 1727. f. 10 Bde. (Mehrere Nachrichten von diesem übrigens sehr reichen Cabinette sind mir nicht bekannt) Von der zu **Pisa**: Numism. aerea select. maximi Mod. e Museo Pisano, ol. Corrario, Venet. (1741.) f. mit K. wozu Alb. Mozzoleni Commentar. . . in Monast. Bened. Casini 1740. f. und Animadversiones . . . ebend. 1741 — 1744. f. herausgab. — Von der **Venetianischen**: Thesaur. Numism. antiquor. et recentior. ex auro, arg. et aere, a D. Petro Mauroceno coll. et Reipubl. Venet. legatus, Ven. 1683. 4. mit K. — Von der **Florentinischen**: dem vorhin angeführten Saggio istorico des Bencivenni, Flor. 1780. 8. 2 B. zu Folge, sollen die alten Münzen darin sich auf 14000 belaufen; aber, ausser den, in dem 4ten — 6ten B. des bereits gedachten Musei Florentini, welches auch den besondern Titel: Antiq. Numism. aur. arg. . . . et aerea . . . führt, beschriebenen und abgebildeten, ist, meines Wissens, kein besonderes Verzeichniß vorhanden. — Von der **Königlich Französischen**: Eine eigentliche umständliche Beschreibung davon ist mir nicht bekannt; aber in Kupfer gestochen sind von Boissiere 41 Bl. f. und, als Folge davon, von P. Giffart. 61 Bl. f. erschienen, welche zu der Collection des Estampes du Cabinet du Roi gehören: die erstern hat Laur. Beger, mit dem lat. Titel: Numismat. mod. max. ex Cimeliarcho Lud. XIV. ad exemplar. Par. servato et ord. Numism. et numero XLI tabular. Eleuther. (Berol.) 1704. f. nachgestochen. — Von der **K. K. Sammlung zu Wien**: Numism. aerea max. mod. primique duodecim Augusti ex auro, dudum Romae in Coeno-

Coenobio Cartusiae nunc Viennae Austr. in Gaza Caesarea. R. 1727. f. mit K. c. annotat. N. I. N. Vien. Austr. 1750. f. Numism. Cimelii Caesar. Austr. Vindobonensis . . . quor. rarior. icon. caet. cat. exhibet. c. Val. du Val et Erasm. Froelich. Vind. 1754 — 1755. f. 2 Th. Catal. Mus. Caes. Vindobon. nummor. vet. distrib. in partes duas, quar. prior monetas urb. populor. reg. altera Romanor. complectitur . . . descr. Ios. Ekhell, Vien. 1779. f. 2 B. mit 8 Kpfrt. Syll. I. Numor. vet. anecd. Thes. Caesar. c. comment I. Ekhell, Vien. 1786. 4. — Von der K. **Preußischen**: S. den vorher angezeigten Thess. Brand. select. Col. March. 1696 — 1701. f. 3 B. mit K. — Von der K. **Dänischen**: Olig. Iacobaei Descript. Mus. Christ. V. Hafn. 1696. f. mit Kupf. Verm. durch Joh. Laurenz ebend. 1716. fol. — Von der (ehemaligen) Sammlung der **Königin Christina**: Medailles du Cab. de la R. Christine, gr. p. P. S. Bartolo avec les Comment. de Sig. Havercamp, (lat. und französ.) Haye 1742. f. mit 63 Kpfrt. Num. ant. aur. argent. et aer. in Thes. Christinae . . . asserv. a Franc. Camelo in ord. redact. R. 1690. 4. Alex. de Lazarae Christinae, Suec. Reginae, Imperat. Caesarumque a Pompejo ad Carol. M. Numism. series, Par. 1669. 4. — Von der **Herz. Würtembergischen**: Cimeliarch. s. Thes. Numism. tam antiq. quam modernor. aureor. argenteor. et aeneor. Duc. Wurt. Stutg. 1709. f. — Von der **Herzoglich Weymarischen**: Sal. Frankii Explicat. brev. Numophyl. Wilhelmo Ernestini, Vin. 1723. f. mit K. — Von der **Herz. Gothaischen**: Gotha nummar. sist. Thes. Friderici Numism. antiq. . . . c. Sig. Liebe, Amst. 1730. fol. mit K. Auch ist die Medaillensammlung des H. v. Schachmann dahin gekommen; und folglich gehört noch der Catal. raisonné d'une collection de Medailles 1774. 4. mit K. dazu. — Von der **Pfälzischen**: S. den vorher angezeigten Thes. ex Thes. Palat. select. von Laur. Beger, Heidelb. 1685. f. — Von der **Oxfordischen**: Numor. antiquor. scriniis Bodlejanis reconditor. Catal. . . . cur. Th. Wise, Oxon. 1750. ebend. 1784. f. mit K. — — **Privat-Sammlungen nach dem Alphabeth**: I. Bapt. Altini Num. Urb. graec. Reg. Viror. illustr. Familiar. roman. romanorumque Imperat. . . . Par. 1640. f. — Numism. quaedam cujusc. formae et Metalli Mus. Honorii Arigoni, Ven. Tarv. 1741 — 1745. f. 3 B. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Raccolta di Medagl. ant. Imperiali, da Pell. Ascani, Moden. 1677. 12. — Catal. Numism. antiq. ex auro, arg. et aere Iac. de Bary, Amstel. (s. a.) 4. m. K. — Numism. rarior. Becceleriana, consign. et expl. D. Capello, Hamb. 1684. f. Ebend. 1750. f. mit K. — Ioh. Guil. de Berger Museum, ex Num. ant. Gemmis insculpt. exsculptisque const. Lips. 1754. 8. — Catal. du Cab. des Médailles de Mr. Bonrepos, Amst. 1700. 8. — Catal. Numism. Antiq. ex auro, arg. et aere, ut et Gemmar. lapidumque, pretios. Alb. Bosch, Hag. Com. 1729. 8. — Numophylac. Burkhardianum . . . . Helmst. 1740. — 1745. 8. 2 B. (Wofern irgend ein ächter eherner Otto vorhanden ist: so hat er sich in dieser Sammlung befunden.) — Laur. v. Camper Catal. veter. et recentior. Numismat. Amstel. 1724. 8. — Selectiora Numism. in aere max. moduli e Museo Franc. de Camps, c. interpret. D. Vaillant, Par. 1695. 4. mit K. — Sceita de' Medaglioni più rari nella Bibl. del Card. Casp. Carpegna, R. 1679. 4. mit K. (Und Erläuter. von Gio. P. Bellori) Ebend. s. a. 4. mit Bem. von Ph. Buonarotti. Lat. c. Iof. Monterchii Comment. Amst. 1685. 12. (Carpegna war einer der ersten, welcher blos so genannte Medaillons sammelte; in der ersten Ausgabe der angezeigten Schrift sind deren 23, in der zweyten 129 abgebildet.) — Cat. des Medailles du cabinet de Nic. Chevalier, Amst.

Amst.(s. a.)4. Cat. des medailles doubles du cab. de Nic. Chevalier, Utr. 1707. 4. — H. Claussens Münzkabinet, Hamb. 1738. 4. — Guill. de Crassier Ser. Numismat. antiquor. tam graecor. quam romanor. . . . Aug. Ebur. 1721. 8. — Imperator. romanor. Numism. aurea a Iul. Caes. ad Heraclium . . . edita ex Mus. Caroli Duc. Croyi et Arschotani, p. Io. de Bie in aes inc. et a Ioa. Hemmelario . . explicata. Antv. 1614. 1627. 4. Berol. 1705. 4. (durch Laur. Beger) Vermehrt, und mit dem Titel Imperat. Romanor. Numism. aurea, argentea, aerea a I. Caes. usque ad Valentinianum . . . Antv. 1617. f. (bey Andr. Schotts lat. Uebers. der Dialogen des Agostini). Ferner, mit der Aufschrift: Imper. rom. Num aur. arg. aerea a Romulo et Iul. Caes. usque ad Iustinianum . . . c. Com. Alb. Rubenii, Antv. 1654. f. (Die neuen Zus. sind aus dem Museo des Nic. Roccok gezogen) Ebendieselben, c. Laut. Begeri annot. Berol. 1700. f. und endlich c. Rud. Smids Romanor. Imperat. Pinacotheca, rec. Sig. Havercamp, Amst. 1738. 4. — Gisb. Cuperi Gazophylacium Monetar. priscar. et recentior. Amst. 1718. 8. — Cat. Numism. antiquor. ex auro, arg. et aere, Roman. et Graec. quae coll. Christ. Com. de Daneschiold, Hafn. (s. a.) 4. — Eggelianum Numophylac. s. Catal. nummor. tam antiquor. q. recentior. quos I. H. Eggelingus collegit, Brem. 1714. 8. — Numophylac. Ehrencronianum, cont. apparat. antiquor. aeque ac recent. Numism. a Frd. Adolph. Hansen ab Ehrencron collector. s. l. et a. 4. — Numism. elegant. Musei Abbat. St. Genovefae, ex aere, bey der 2ten Ausg. der Select. Numism. antiq. e Mus. Pet. Seguini, Lut. Par. 1684. 4. S. auch das vorher angeführte Cabinet de la Bibl. de St. Genevieve. — Compendio delle Medaglie che si trovano nello studio di Franc. Giacomelli, in Massa 1717. 8. — Nummophylac. I. Zach. Gleichmanni, s. l. 1732. 8. — Glockianum Numophyl. s. Collect. veter. Nummor. tam Graecor. quam Romanor. Ant. Phil. Glockii, Frcfr. ad M. 1735. 8. — Cat. Numism. antiq. omnis moduli, Graecor. Romanor. etc. quae colleg. Ioa. Grammius, Hafn. 1758. 8. — Catal. Numism. antiquor. quae coll. N. de Hahn, Wirceb. 1753. 4. — Conspectus Numor. t. antiquor. q. recentior. omnis metalli atque moduli a Phil. I. Hartmanno collector. R. s. a. f. — Thes. Numismat. . . . Carol. Heidani, Lugd. B. 1697. 8. — Catal. Thecae numismat. Hesselcanae, cont. numism. aur. arg. et aerea t. vet. q. recentior. Amstel. 1747. 8. — Numophylac. Hollanderianum, conscr. a. I. I. Scheuchzero, Tigur. 1717. 8. — Numophyl. Hudemannianum, Gluckst. 1715. 8. 2 Th. — Nummor. veter. Populor. et urb. Graec. qui in Museo G. Hunter. asservantur, Descript. Auct. Combe, Lond. 1782. 4. mit 68 Kpfrt. — Consignat. rarior. Numism. ant. med. et rec. aevi, quae Alb. Frdr. Hynitsch coll. Ber. (s. a.) 8. — Enumerat. Num. . . . graec. et romanor. A. I. Ithe. Bern. 1777. 4. — Münz-Cabinet von alten Münzen, gesammelt durch Heinr. Kaufmann, Hamb. 1747. 8. — Sam. Kupferi Collect. Numism. veter. et recent. Bern. 1750. 8. — Ind. Nummor. Val. Ern. Loescheri, cont. nummos ant. graec. et roman. Dresd. 1752. f. — Nummophylac. Chr. Theoph. Ludovici . . . . Vitteb. 1731 — 1743. 8. 2 Th. — Nummophyl. Luederianum ant. et recent. . . . Hamb. (1678) f. — Series Numism. antiq. graec. et roman. quae congessit Henr. Adr. a Mark (Hag. Comit. 1727.) 8. — Museum Mazzuchellianum (zu Brescia s. Voy. d'un François B. 8. S. 402. 1te Ausg.) Ven. 1763. f. 2 B. — Nummi Imperat. romanor. ex auro atque argento quae venal. praest. apud Mecherinum et Diodatum, Flor. 1747. 4. Nummophyl. Ger. Wolt. Mollani et Ioa. Chr. Boemeri, Cell. 1744. 8. — Museum Mullianum. s. Index Nummor.

mor. graec. et romanor. quos colleg. Thad. Mull. Amstel. 1755. 8. — Mus. Mussellianum, s. Num. antiq. cont. reg. Maced. Aegypt. Syr. Ostrogoth. num. et veter. populor. Urb. Caes. Tyrannor. numism. max. mod. et nonnulli familiar. roman. a Iac. Musellio coll. et ed. Ver. 1750. f. 3 Th. Numism. recens acquisita. Ver. 1760. f. — Neuhausianum Mus. s. Nummi graec. rom. etc. coll. a Meinh. Neuhaus, Ber. 1717. 4. — Mus. Niccollianum, s. Imperat. romanor. Reg. Populor. et Urbium Num. aur. quae Florent. in Museo Ph. Niccolini asservantur, Descript. (Flor.) 1728. 4. — Numism. Hieron. Equitis Odam . . . R. 1742. 4. — N. Oderici Numism. graeca non ante vulgata, quae Anton Benedictus e suo maxime et Amicor. Museis selegit, R. 1778. 8. mit K. — Iac. Oisellii Thesaur. selector. Numismat. antiq. quo praeter imagines et seriem Imperat. Rom. a C. Iul. Caes. ad Constantinum M. usque quidquid fere monumentor. ex romana antiquitate in numis veter. restat, reconditum est. Amstel. 1677. 4. — Thesaurus Numismat. e Museo Car. Patini (Amstel.) 1672. 4. mit K. — Numismat. antiq. in tres partes div. colleg. et aeri incidi curav. Thomas, Pembrochiae et Montis Gomerici Comes, Lond. 1742. und 1746. 4. 306 Bl. — Cat. Numism. antiq. t. graec. q. romanor. congest. a Casp. de Pfau, Stuttg. 1745. 8. — Catal. Musei numism. Scheuchzero-Peyeriani, in quo rariora tantum huj. Mus. numismata describuntur, cetera indicantur . . . s. l. et a. 8. — Io. Frdr. Schöpperlini Numi rarior. aut attriti . . . Onold. 1757. 8. — Gust. Schrödteri Thes. Nummor. ant. et recent. Hamb. 1729 — 1731. 8. 2 Th. Selecta Numism. ant. e Mus. Pet. Seguini . . . Par. 1666. 4. mit Kupf. Verm. ebend. 1684. 4. — Ioa. Speelmann Gaza Graecor. romanor. et recentior. Numism. . . . Amst. 1698. 8. — Ott. Sperlingii Thes. Numism. antiq. Hamb. 1717. 4. — Catal. van een Cabinet met Medailles, verz. door Corn. Asc. van Sypesteyn, t'Haerlem 1745. 8. — Musei Theupoli antiq. Numism. olim coll. a Ioa. Dam. Theupolo, auct. et ed. a Laurentio . . et Federico . . . fratribus, Ven. 1736. 4. 2 B. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Turnonensis Colleg. Soc. I. Nummi vet. Aven. 1731. 8. — Catal. abregé des Medailles du cab. de Mr. Duvau, Troy. 1758. 12. — Museum Vilenbrockianum, compl. Numism. antiq. . . . . s. l. et a. 8. — Numophylac. Acad. Upsaliensis P. 1. Numism. quae famil. roman. audiant, expl. Auct. Ev. Ziervogel, Ups. 1753. 4. — Cat. Numism. t. graec. q. romanor. ex omni aere . . Corn. Alex. de Vrienz, Gött. 1754. 8. — Cat. von alten, raren, griechisch- und römischen Münzen . . . ges. von Joh. G. v. Wichmannshausen, s. l. 1747. 8. — Selecta Numism. ant. ex Museo Iac. de Wilde, Amstel. 1692. 4. mit Kupf. Wildianum Mus. cuius pars prima Numism. antiq. . . . compreh. Amstel. 1741. 8. — Cat. van antique, goude, silvere en koppere Med. uit het Cabinet van Nic. Witsen, Amst. 1728. 8. — Catal. Bibliothecae Numismatum ac operis prisci thes. Ioa. de Witt, Amstel. 1701. 8. — Fried. Sig. Witzleben Select. quaed. Numism. graec. hactenus inedita, Lips. 1754. 4. — Cat. van een uitmuntend Cab. met antique et moderne Med. nagelaten by Abr. Zelk v. Wouw Gravenh. 1734. 8. — Chr. Wreen Numism. antiq. Sylloge popul. graec. municipiis et colon. rom. cus. Lond. 1708. 4. — — Werke, worin zweytens die übrig gebliebenen, in verschiedenen Sammlungen zerstreuten, Münzen der alten, hier vorzüglich in Betracht kommenden, Völker, mit Rücksicht auf ihre Geschichte, besonders gesammelt, und größtentheils auch abgebildet worden sind: Historia Ptolomaeor. Aegypt. Reg. ad fidem Numis-

Numismat. accom. per Io. Foy Vaillant, Amstel. 1701. f. mit K. — Seleucidarum Imp. s. Histor. Regum Syriae per Io. Foy Vaillant, Par. 1681. 4. Hag. Com. 1732. f. mit K. Annales Reg. et Rer. Syriae, num. veter. illustr. ab obitu Alex. M. ad Cnej. Pompejum adv. Auct. Erasm. Froelich, Viennae 1744. f. mit K. Descript. Nummor. Antiochiae, Syr. s. Specimen Artis crit. nummariae, Auct. I. Eckhell, Vien. 1786. 4.— Arsacidarum et Achaemenidar. Imper. s. Reg. Parthor. Ponti, Bospori etc. Hist. ad. fidem numism. accom. p. Io. Foy Vaillant, P. 1725. 4. 2. B. mit K. Ebend. (oder vielmehr Leipzig) 1728. 8. 2 Bde. Hist. des Rois de Thrace et de ceux du Bosphore Cimmerian, eclairci p. des Medailles, p. Mr. Cary, Par. 1752. 4. mit K. — Numismat. Reg. Macedoniae omnia . . . hactenus edita, additis ineditis et nondum descriptis, tab. aen. repraes. digessit, descripf. Ioa. Iac. Gesnerus. Praefixa sunt Proleg. de Thesaur. universali omnium Numism. Graec. et Rom. . . . Cap. de Numismat. Graec. praest. usu et raritate et le Catal. des Med. gr. du Cab. de Mr. de Formont de la Tour, Tig. 1738. f. — Reg. veter. Numism. anecd. aut perrara not. illustr. stud. Fr. Ant. Com. de Khevenhüller, Vien. (1752.) 4. mit Kupf. Nova accessio ad Numism. Reg. Veter. anecd. aut perrara, Auct. Erasm. Frölich, Vin. (1756) 4. mit Kupf. Notitia elementar. Numism. antiq. illor. quae Urb. liberarum, Reg. et Princip. ac personar. illustr. appellantur, Auct. Er. Froelich, Vien. 1758. 4. mit K. — Ioa. Iac. Gesneri Numism. Reg. Syriae, Aegypti, Arsacidar. Populor. et Urb. Graec. Imper. rom. lat. et gr. Tig. 1735. f. mit K. Appendic. ad Numism. gr. Populor. et urbium a Iac. Gesnero tab. aen. repraesent. cura et stud. Aloysii Com. Christiani . . . Vien. 1769. 4. (2te Aufl.) — Recueil de Medailles de Rois . . . et de Medailles de Peuples et de Villes . . . qui n'ont point encore été publ. ou qui sont peu connues, mit den dazu gehörigen Supplementen und Zus. Par. 1762 — 1778. 4. 12 B. mit K. Numi vet. anecdoti, ex Mus. Caesar. Vindob. Florent. Granelliano, Vitzaiano, etc. coll. et illustr. I. Eckhell, Vind. 1775. 4. 2 Th. Populor. et Reg. Numi veter. inediti, coll. et illustr. a Franc. Neumanno, Vindob. 1779. 4. — Hubert. Golzii Sicilia et Magna Graec. s. histor. Urbium et Populor. Graec. . . . Lib. I. Brug. Flandr. 1576. f. mit 118 Sicil. und 216 Münzen von Gr. Gr. C. Schol. Andr. Schotti. Antv. 1618. f. und im 4ten B. s. sämmtl. Werke, ebend. 1645. f. 4 B. 1708. f. 5 B. so wie im 6ten B. des Thesaur. Sic. — Graec. ejusque Insular. Numism. ab Hub. Goltzio quond. sculpta, et Lud. Nonnii Comment. illustr. Antv. 1620. f. und im 3ten B. der s. W. mit mehr, als 330 M. — Prosperi Parisii rarior. magn. Graec. Numism. Phil. II. et Phil. III. Hispan. Reg. obl. . . . cur. I. G. Volckamero (Norimb.) 1673. f. mit K. — Auch liefern noch Beyträge zu den Münzen von Groß-Griechenland überhaupt die Sicilia descr. con Medaglie da Fil. Paruta, Palermo 1602. f. mit Zus. von Leon. Agostini, Rom 1649. f. Verm. von Marc. Maier, Lyon 1697. f. Lateinisch, mit vielen Zus. von Sigisb. Havercamp, Lugd. B. 1723. f. 3 B. mit Kupf. und im 6ten — 8ten Bd. des Thes. Sic. Besondre Correzione ed Aggiunte gab der Prz. von Torremuzza, Pal. 1770 — 1774. 8. 5 Th. heraus; und von eben diesem erschienen: Siciliae Populor. et Urb. Reg. et Tyr. Nummi, Sarac. epocham anteced. Pan. 1781. f. mit 107 (nicht zum besten gerathenen) Kupfern. Ferner finden sich noch Sicilianische Münzen in der Dichiarazione della pianta dell' ant. Siracusa . . . da Vinc. Mirabella, Nap. 1613. 4. 1633. 4. mit K. Lat. im 11ten Th. des Thes. Sic. In des Piet. Carrera Me-

mor. historiche della citta di Catanea, Cat. 1639. f. 2 B. Lat. im 10ten B. des Thes. Sic. In des Agost. Inreges Annali della Citta di Palermo . . . fin all' anno 1280. Pal. 1649. f. 3. B. Lat. im 14ten Theil des Thes. Sic. In der Stor. di Alesa, ant. Citta di Sicilia . . . da Selin. Dragontes, Pal. 1753. 4. mit K. und im 2ten Theil von I. Phil. d'Orville Sicula . . . Amst. 1764. f. 2 Th. mit K. Imgleichen gehört hierher, il Regno di Napoli e di Calabria, descr. con Medaglie da Mario Maier: nella Haya 1723. f. mit K. Bruttia Numismatica, s. Bruttiae, hod. Calabriae, populor. Numism. . . . a Dom. Magnan, Rom. 1773. f. mit 124 Kupfern. Lucania Numism. s. Leucaniae populor. Numism. . . . a Dom. Magnan, Rom. 1775. 4. mit K. Ioa. Harduini Nummi ant. Populor. ac urb. illustrati, Par. 1684. 4. Verb. in s. Opusc. select. Amstel. 1709. f. S. 1. u. f. — Del Tesoro Britannico Parte I. ovverro il Museo numario ove si contengono le medaglie greche e latine in ogni metallo e forma, Lond. 1719. 4. 2 B. Ital. und Englisch; Lat. durch Aloysius, Gr. Christiani (Khevenhüller) und Jos. Khell, Wien 1762 — 1764. 4. 2 B. mit Kupf. (Das Werk enthält größtentheils nichts, als gr. Münzen; aber ist, leider! sehr schlecht gerathen) — Numism. Imperat. Augustor. et Caesar. a populis romanae ditionis, *graece* loquentibus ex omni modulo percussa . . . coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1698. 4. Verm. Amstel. 1700. f. Appendicula dazu von Er. Frölich 1734. 8. mit Kupf. und in s. Quatuor Tent. in re numar. veter. ebend 1737. 4. Appendic. duae novae, von ebendems. Vien. 1744. 8. mit K. und bey s. Schrift De famil. Vaballathi Num. Vind. 1762. 4. (Noch ansehnliche Zusätze dazu sind in dem Theupolischen Cabinette enthalten.) — Numism. aer. Imper. August. et Caesar. in Coloniis Municip. et Urbibus jure lat. donat ex omni modulo percussa, coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1688. f. 1697. f. Ioa. Harduini Antirrheticus de Numis ant. Coloniar. et Municipior. a Ioa. Foy Vaillant edit. Par. 1689. 4. — Miscell. Numismat. in quibus exhibentur Populor. insigniorumque Viror. Numism. omnia in var. per Europam Numophyl. occ. descr. a Dom. Magnan, R. 1772. 4. 4 B. mit K. — — Hub. Goltzii Fasti Magistratuum et Triumph. romanor. ab urbe condita ad Aug. obitum . . . Brug. Flandr. 1566. f. mit 748. M. und im 1ten B. der sämmtl. Werke. — Familiae Romanae quae reperiuntur in ant. numismatibus, ab urbe condita ad tempora divi Augusti. Ex Bibl. Fulvii Ursini, Ads. XXX. fam. ex Libr. Ant. Augustini, Rom. 1577. f. Car. Patin restit. recogn. aux Paris. 1663. f. Ohne die Erklärung in Querfol. (von 110 Geschlechtern — Abr. Gortaei Thes. Numism. romanor. aureor. argent. et aereor. ad Familias ejus urbis spectant. usque ad obitum Aug. Acc. ejusd. Paralipomena, seu typi nummor. roman. quos a Fulv. Ursino partim non editos, part. non ita editos possidet (Antv.) 1605. f. Amstel. 1608. f. mit K. — Nummi antiq. Familiar. romanar. perpet. interpret. il. lustr. a Ioa. Foy Vaillant, Amst. 1703. f. 2 B. (Von 220 Geschlechtern und mit 1800 M.) — Thes. Morellianus, s. Familiar. rom. Numism. omnia. . . . . accur. delineata, et juxta ordinem F. Ursini et C. Patini disposita ab Andr. Morellio. Acc. Numi miscell. urbis Romae, Hispan. et Golziani dubiae fidei omnes c. Comment. Sig. Havercampi, Amstel. 1734. f. 2 B. C. Comment. Schlegelii, Haverc. et Gorii . . . et praef. Pet. Wesselingii, Amst. 1752. f. 3 B. (Von 206 Geschl. mit 2550. M. — Le Immagini, con tutti i riversi i trovati . . . de gl'Imperatori, tratte dalle medaglie . . . da Em. Vico, Lib. 1. Ven. 1548. 4. Lat. Parma 1554. 4. Aen. Vici, ex Libr. XXIII Commentar. in vetera Imp.

Imp. Numism. Lib. I. (von Cäsars Münzen) Ven. 1562. 4. und c. Ioa. B. Duvallii, Par. 1619. 4. Reliquia Libror. Aen. Vici ad Imperat. (bis auf den Lucius Verus) Histor. ex ant. nummis pertinent. a Iac. Franco ed. Ven. 1601. 4. und c. I. P. Duvallii, Par. 1630. 4. Auch gehören hierher die Annotat. in XII. prior. Caes. Numism. ab And. Vico olim edita, nov. additis eorund. Caes. Imag. maj. forma aere inc. c. I. P. Bellorii, R. 1730. f. (Wegen der Bildnisse der Kaiserinnen von eben diesem Schriftsteller, s. den Art. Portrait) — Hub. Goltzii C. Iul. Caesar, s. Histor. Imperat. Caesarumque romanor. . . Lib. I. Brug. Fl. 1563. f. mit 57 Kpfrt. Ebendesselben Caesar Augustus s. Hist. Imp. Caesar. romanor. . . . Lib. II. Brug. Fl. 1574. fol. mit 83 Kpfrt. Beyde Werke, verm. mit 66 Münzen des Tiberius, (aus dem Cabinet des Nic. Roccok) und mit Erläuter. von Lud. Nonnius, Antv. 1620. f. und im 2ten Bande der sämmtl. W. — Ad. Occonis Numism. Imperat. rom. a Pomp. Magno ad Heraclium, Antv. 1579. 4. Sehr verm. Aug. 1601. 4. aber ohne Kupfer; mit Kupfern und vielen Zus. und Erläuter. von Franc. Mezzabarba, Mediol. 1683. f. Cura Phil. Argelati, ebend. 1730. f. — Lev. Hulsii Ser. Imper. rom. Numism. a I. C. ad Rud. II. Frcft. 1603. 8. mit K. — G. Chanlers Nieuwe Keysers Chronica, van Jul. Cäs. tot op dem K. Matthias, t'Amsterd. 1617. f. mit K. — Medailles . . . ant. d'Imperatrices rom. p. Bapt. le Menestrier, Dij. 1625. fol. 1627. 1642. 4. — Comment. histor. contenant l'Hist. des Emp. Imper. Ces. et Tyran de l'Empire Rom. p. Jean Tristan 1635. f. Sehr verm. ebend 1644. f. 3 B. mit 1300 — 1400 M. Il Bonino ovvero Avertini al Tristano intorno agli errori delle Medaglie nel Tomo primo de suoi Comment. historici s. l. e. a. 4. von Franc. Angeloni — L'Istoria Augusta da Giul. Cesare Constantino il M. illustrata con la verita degli ant. Medaglie da Franc. Angeloni, Roma 1641. f. Verb. und verm. durch G. P. Bellori, ebend. 1685. f. — Hist. des Emp. Rom. depuis J. Cesar, jusqu'à Posthumus, avec toutes les Med. qu'ils ont fait battre, p. J. B. Haultin, Par. 1645. f. — Les Césars de l'Emp. Julien, p. Ez. Spanheim, Heidelb. 1660. Par. 1683. Amst. 1728. 4. mit mehr als 300 Röm. Münzen; Lat. und Franz. nebst Spons Abhandl. De usu nummor. in Physiogn. von Heusinger, Gotha 1736. 8. — Imperator. romanor. Numism. a Iul. Caes. ad Heraclium ex aere med. et inf. formae, descr. et enarrata p. Car. Patinum, Argent. 1671. fol. Amstel. 1697 f. — Aegid. Lacarry Hist. rom. a Jul. Caes. ad Constant. M. per numism. illustr. Acced. Ser. et num. reg. Syr. Aegypti, Sicil. et Maced. etc. Claram. 1671. 4. — Numism. Imper. rom. praestantiora a Jul. Caes. ad Posthumum et Tyrannos p. Ioa. Foy Vaillant, Par. 1674. 4. 2. B. 1692. 4. 2 B. Verb. und verm. ebend. 1694. 4. 2 B. Cum append. a Posthumo ad Const. M. edit. I. Fr. Balduino, Rom. 1743. 4. 3 B. Supplemente dazu von Jos. Khell, Vind. 1767. 4. — Chr. Wermuth Numism. omnium Imper. rom. mnemonica, Goth. 1715. 8. mit Kupf. — Ans. Banduri Numism. Imperat. rom. a Troj. Dec. ad Palaeologos . . . Par. 1718. f. 2 B. Lettres sur les Med. du Cab. de Mr. Grainville et qui manquent à celui d'Anselme Banduri, im Merc. de France, J. 1723. S. 1098. J. 1724. S. 2132 und 2507. Numism. quaedam aurea declinantis Imper. in Banduriano opere non descr. von Er. Fröhlich in A. F. Gorii Symbol. litter. Dec. 1. T. VII. S. 134. und Catal. numor. aureor. augustal. qui in Vaillanto et Bandurio desiderantur, von ebend. und ebendas. — Hist. Romaine depuis la Fondation de Rome avec . . . plusieurs med. autent. p. MM. Catrou et Rouille, Par. 1725 u. f. 4. 21 Bde. — The Medal-

Medaillic History of Rome . . . by W. Cook., Lond. 1781. 4. 2 B. mit 61 Kpfbl. worin jedes ungefähr 20 M. enthält. — Auch gehören zu den Werken von den römischen Münzen noch: Const. Landi in veter. numismat. roman. miscell. explicat. Lugd. B. 1560. 4. und, mit dem Titel: Selectior. Numism. praec. romanor. exposit. . . Lugd. B. 1695. 4. mit K. — Jmgleichen die, vorhin angeführten Beschreibungen der Cabinette des Franc. de Camps, des Herz. von Arschott, u. a. m. — S. auch noch den Art. Portrait — — Histor. Byzantina dupl. Commentar. illustr. quor. prior. Famil. et Stemmata Imp. cum eorumd. Augg. Numismat. . . . complectitur . . . . Auct. Car. du Fresne D. du Cange, Par. 1680. f. (ein Werk, welches Banduri sehr benützt zu haben scheint) De Imp. Constantinop. seu de inferior. aevi vel imperii, uti vocant Numism. Dissert. f. l. et a. f. mit K. von ebend. und auch bey dem 3ten Bd. f. Glossarii med. et inf. Latinit. — — Von den alten spanischen Münzen handeln noch besonders: Museo de las Medallas desconocidas Españolas, por de Vinc. Juan de Lastanosa, en Huesca 1645. 4. mit K. (Der Verf. behauptet, daß die darin von ihm beschriebenen, und zum Theil abgebildeten Münzen von derjenigen Art sind, welche Livius Argentum signatum Oscense nennt.) Zu der Verständlichkeit derselben führen: Dissertat. histor. sur les monnoyes ant. d'Espagne, p. Mr. Mahudol, Par. 1725. 4. mit K. und der Ensayo sobre los Alphabetos de las Letras desconocidas que se encuentran en las mas antiguas medallas de España por D. L. J. Velazquez. En Madr. 1752. 4. — Collecion de las Medallas de los Municipios, Colonias y otros pueblos de España por H. Florez y Setien, Madr. 1757. 4. 2 B. und dazu gehörige Supplemento . . . y Collecion de las med. de los Reyes Godos, ebend. 1772. 4. — — Auch gehören auf gewisse Art noch hieher: das Museum Cuficum Borgianum Velitris, Illustr. Iac. G. Adler, Bützow 1781. 4. Rom. 1782. 4. mit 12 Kpfrt. arabischer Münzen. — — Die, zu gehöriger Benutzung der alten Münzen, nöthigen Werke, finden sich bey dem Art. Schaumünzen. — —

Die Ueberbleibsel von alter Baukunst, Gemmen und Cameen, Jnschriften, Musivarbeiten sind bey dem Art. Aufschrift, Bauart, Geschnittene Steine, Mosaisch angezeigt.

Antiphonien.

(Musik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmusik die Gesänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Priester, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieses bisweilen noch itzt bey dem römisch-catholischen Gottesdienst geschieht. Sie sollen, nach dem Berichte des Sokrates, schon von dem heiligen Ignatius, einem apostolischen Kirchenvater, eingeführt worden seyn. Daher ist es denn gekommen, daß die Gesänge selbst den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worin diese Gesänge gesammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Gesangbuch nennt.

Aramena.

Ein deutscher Roman eines durchlauchtigen Verfassers*). Die Verwiklungen, wovon er voll ist, werden durch schwache Faden geknüpfet; die Personen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflösung des Hauptknotens hat etwas reizen-

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunschweig.

reizendes, indem Aramena durch denselben Weg, den sie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dies Werk hat das Verdienst, daß man uns ganz nahe zu den Personen hinbringt; daß der Dichter wenig in seiner eignen Person redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorstellung der Affekte in einem nahen Lichte, Reichthum und Seltenheit in den Begegnissen. Aller Nachtheil desselben besteht in dem Verstiegenen und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Personen und der Zeiten, in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrscheinlichen Vergehungen der Personen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man seit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

✻ ✻

(*) Dieser, von H. S. angeführte Roman erschien, mit dem Titel: Die Durchlauchte Syrerin Aramena, Nürnb. 1678 u. f. 8. 5 Th. mit Kupf. Ob aber das, von unserm V. ihm ertheilte Lob von mehrern Lesern ihm gegeben werden dürfte, daran läßt sich zweifeln? Das Werk ist ganz in der Manier der, in der letztern Hälfte des 17ten Jahrhunderts, auch in Deutschland Mode gewordenen Romane der Scudery und des Calprenede; und der höhere Rang seines Verf. hat es, wahrlich nicht sehr weit über die ähnlichen Produkte des Phil. Zesen, Chrstph. v. Grimmelshausen u. a. m. erhoben. So gut, und so heilsam es ist, wenn die Fürsten die, ihrem Stande, und ihren Verhältnissen, angemessenen Kenntnisse von Geschichte und Staatsverfassung besitzen, und so lehrreich Schriften von ihnen darüber werden können: so selten verträgt sich doch die eigentliche dichterische Muse mit ihrem Amt und ihrem Beruf. — Uebrigens ist, von eben diesem Verf. noch ein ähnliches Werk: Octavia, Nürnb. 1685 — 1707. 8. 6 Th. Verm. Brschw. 1712. 8. 7 Th. vorhanden; und einige Nachr. von s. übrigen Schriften finden sich in J. C. Adelung Forts. und Ergänzung zu C. G. Jöchers Gelehrten-Lexikon, Art. Anton. —

Arcadia.

Eine Gesellschaft geistreicher Köpfe, die gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herstellung des guten Geschmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadische Namen an, und halten ihre Zusammenkünfte in einem gepflanzten Lustwald, den sie den Parrhasischen nennen. Ihren Vorsteher nennen sie den obersten Hirten; dieser hat seine Verweser unter sich. In ihrem Siegel führen sie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Gesellschaft kann nach fünferley Arten geschehen. Sie ist überaus zahlreich, und begreift Personen vom vornehmsten Stande, geistliche und weltliche, auch von beyden Geschlechtern. Durch sie bekömmt sie ihr Ansehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die schäferischen Verkappungen der Gesellschaft, der Pomp und die Aufzüge, die sie sehr liebt, eben so viel beygetragen, sie in Ruf zu bringen, als die poetischen Vorlesungen des **Guidi**, des **Zappi**, des **Moreri**.



Daß diese, von Caescimbeni, im Jahr 1690 gestiftete Gesellschaft, nicht, wie H. S. zu glauben scheint, der italienischen schönen Literatur aufgeholfen habe, sondern höchstens eine bloße Spielerey sey, haben selbst Italirner, als Baretti, in der Frusta letter. Rover. 1763. 8. Bettinrilli, u. a. m. hinlänglich erwiesen. — Uebrigens hat sie es nicht an Geschichtschreibern ihrer Thaten fehlen lassen. Crescimbeni selbst verfaßte eine Istoria d'Ar-

d'Arcadia, R. 1709. 4. verm. ebend. 1711. 4. und eine Breve notizia dello Stato ant. e mod. dell' Adunanza degli Arcadi, R. 1712. 12. und im 6ten B. s. Istoria della volgar Poesia, S. 307. Ausg. von 1730. Auch findet sich in s. Stato della Basilica di S. Maria in Roma, R. 1719. 4. L. 3. c. 3. S. 110. ein Ausz. aus ihrer Geschichte; und in dem angeführten Bande s. Geschichte der Dichtkunst, S. 283. und 359. die Abbildungen ihrer Sinnbilder, und ein Verzeichniß aller ihrer damaligen Mitglieder, und ihrer angenommenen Schäfernamen, Ferner sind, von ihm, und andern Mitgliedern, Vite degli Arcadi . . . Rom. 1708 — 1721. 4. 4 Th. — Notizie degli Arcadi morti, Rom. 1720 — 1721. 8. 3. B. — Notizia dell nuovo Teatro degli Arcadi, aperto in R. l'anno 1726. del S. Vitt. Giovardi, R. 1727. 4. und ein Auszug daraus in des Crescimbeni Storia della volgar Poes. B. 6. S. 343. Ausg. von 1730. — und Memorie istor. degli Arcadi, di M. G. M. R. 1761. 8. vorhanden. — Und der 3te Band der Var. literaires, Par. 1768. enthält, S. 576 einen Aufsatz, De l'etablissement de l'Acad. des Arcades, so wie die neuen critischen Briefe, Zür. 1763. 8. (n. Aufl.) S. 99. und der erste Band von H. Bernouillis Zus. zu den neuesten Reisebeschreibungen nach Italien, Leipz. 1777. 8. Nachrichten von derselben. — —

Von den Sammlungen ihrer Schriften sind mir bekannt: Carmina Arcad. Rom. 1721. 8. — Rime . . . Rom. 1716 — 1762. 8. 14 Th. — Prose . . . R. 1719. 8. 3. B. — Adunanza degli Arcadi . . . R. 1767. f. (Auf eine überstandene Krankheit der K.K. Maria Theresia) — Adunanza . . . in morte del Cav. Ant. R. Mengs, R. 1780. 8. — I. Giuochi Olimpi . . . celebr. in memoria di Metastasio, R. 1784. 8. — —

Archelaus.

Ein griechischer Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben ist. Wir führen ihn deßwegen an, weil er eine besondere Dichtart gewählt hat, die sich ein Neuerer könnte zu Nutze machen. Diogenes Laertius sagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. Casaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Carystius dieser Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geschrieben habe, in welchen die außerordentlichsten und merkwürdigsten Seltenheiten der natürlichen Dinge beschrieben worden. Dieses verdienet um so viel mehr angemerkt zu werden, da in unsern Zeiten die Materie zu dieser Dichtart sehr viel reicher ist, als Archelaus sie gefunden hat.

* *

Vossius, in s. W. de Hist. Graec. (l. 3. S. 329) hat so ziemlich alles gesammelt, was die Alten von dem Archelaus, der zur Zeit Alexanders, und nachher in Aegypten lebte, gesagt — scheint aber dieses alles selbst wieder vergessen zu haben, wo er von ihm, als Dichter (De Poet. Gr. S. 33.) handelt. Auch Bayle gedenkt seiner in der Anm. C. zu dem Art. Archelaus des Weltweisen. Das, was von seinen oben gedachten Inschriften übrig ist, findet sich in H. Brunks Analect. B. 2. S. 58. B. 3. S. 303. und kann einen Begriff von seiner, von H. S. gedachten, Dichtart geben. —

Archilochus.

Ein griechischer Dichter, der um die 39 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der ersten Dichter. Er soll der Erfinder der jambischen Satyre seyn.

Archilochum proprio rabies armavit Iambo *).

Seine Satyren müssen außerordentlich beißend und beshaft gewesen seyn. Sie sind deswegen zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als diese:

Cave,

*) Hor. de Art. 79.

Cave, cave! namque in malos asperrimus
Parata tollo cornua!
Qualis Lycambae spretus infido gener *).

Ovidius führt eine ähnliche Sprache **)

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geschichte eines Lycambes, der dem Dichter seine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm so übel mitgenommen worden, daß er sich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechischen Anthologie sind die drey Töchter dieses so sehr beleidigten Mannes dem Beyspiel ihres Vaters gefolget. Dieses Beyspiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn sie so viel Macht haben, Menschen in Verzweiflung zu setzen, warum sollten sie dieselbe nicht auch zu ihrer Besserung anwenden können. Die Lacedämonier haben die Bücher dieses Dichters verboten †). Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß diese Satyren sehr unflätig müssen gewesen seyn.

Das Buch der Epoden des Horaz ist nach dem Muster der archilochischen Jamben geschrieben. Der Dichter sagt:

Parios ego primus Iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi ††).

Man findet beym Bayle (Archil. Anmerk. k) daß Lorenzo Fabri angemerkt, Archilochus habe zuerst anstatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers gewesen, andee Versarten versucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, so viel verschiedene lyrische Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem Alcmann diese Erfindung zuschreiben *).

*) Hor. Epod. VI.

**) Ibid. 51.

†) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate sua exportare iusserunt. Valer. Max.

††) Epist. I. 19. 23.

* *

Daß so gar schon vor dem Homer das jambische Sylbenmaaß zu Schmähgedichten gebraucht worden ist, erhellt sehr deutlich aus der Poetik des Aristoteles (Cap. IV.) obgleich der Margites, dem Hephästion zu Folge, nicht durchaus in Jamben abgefaßt war. Aber freylich scheint Archilochus zuerst dergleichen Gedichte in lyrischer Form gemacht, oder die Epode, wie es Marius Victorinus (De art. gramm. Lib. III. S. 2564. Ed. P.) ausdrücklich sagt, erfunden, und das jambische Sylbenmaaß überhaupt vervollkommt, oder mannichfaltiger gemacht zu haben. Auch stimmt, was andre alte Schriftsteller, als Plutarch (De Music. op. B. 2. S. 1140 u. f. Frcft. 1620. f.) Diomedes (Lib. 3. S. 502. Ed. P.) Terentianus (S. 2422. Ed. P.) Quintilian (Lib. X. c. 1. S. 497. Ed. Gesn.) Vell. Paterculus (Lib. I. c. 5. S. 35. Ed. Burm.) von jener ihm zugeschriebenen, oder seinen rhythmischen Erfindungen überhaupt berichten, hiemit, wenn man es genau erwägt, so ziemlich überein. Dadurch wird, indessen, dem dichterischen Verdienste desselben nichts benommen. Es ist, zuerst, bekannt, daß das ganze Alterthum ihn für einen der ersten Dichter ansah; und daß er nicht blos Schmähgedichte, sondern Oden, Elegien, u. d. m. hinterlassen hat. Unter andern gedenkt Pindar Olymp. IX. und s. Scholiast einer, bey der Krönung derjenigen Olympischen Sieger, welche sich selbst, entweder nicht besingen lassen wollten, oder nicht besingen lassen konnten, gesungenen, von dem Archilochus, zur Ehre des Herkules verfertigten Ode; und Longin (C. X. §. 7. führt

*) S. Versart.

führt eine Beschreibung eines Schifbruches von ihm, als ein Beyspiel des Erhabenen an. Und dann brauchen wir es nicht erst aus dem, von H. S. angeführten Lorenzo Fabri (der, was er bemerkt hat, blos aus einer Stelle in Euclids Harmonic. und aus einer andern, im 13ten Buche des Strabo, folgerte) zu lernen, sondern wissen es aus der, vorhin angezeigten Stelle im Plutarch, daß Archilochus die lyrischen Sylbenmaße vervielfältigte. Uebrigens findet ein Theil der, von ihm auf uns gekommenen Fragmente sich bey der Baßler Ausg. des Callimachus 1532. 4. und das mehrste in H. Brunks Analect. B. 1. S. 40. und Lect. et Emendat. S. 236. Und ausser dem, im Bayle befindlichen Artikel, hat auch Gyraldus (Hist. Poet. S. 956. Bas. 1548. 8.) sein Leben, so wie die H. H. Sevin und Bürette zwey Abhandl. über ihn, im 10ten B. der Mem. de l'Academie des Inscript. Quartausg. und E. L. D. Huch einen Versuch über die Verdienste des Archilochus um die Satyre . . . Zerbst 1767. 8. geschrieben; und in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 16 sind allerhand litterar. Nachrichten zusammen getragen — —

Argonautica.

Ein episches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der sieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolomäus Philadelphus gelebt haben. Es ist größtentheils in dem wirthschaftlichen Ton geschrieben, welchen der vertraulichste Umgang solcher Personen, die in einem Schiff eingeschlossen sind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden seyn, in welchem jede Person nach ihrem absonderlichen Charakter erscheint. Alle diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Eine Art von alter Gottseligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat seine Rolle seinem Charakter gemäß, und alle diese Rollen beziehen sich auf das Schiff und auf das gesuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurük geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden sind, ohne es selbst zu wissen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und leblosen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung sehr genauer Umstände ein helles und angenehmes Licht auf sein Gedicht geworfen. Für Leser, welche die Gestalt des menschlichen Gemüthes und Verstandes gerne bis in die entfernteste Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. **Virgil** hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es ist schwer zu behaupten, daß der Römer gesiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautica, wie er ihn diesem Gedichte vor der Odyssea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers gesagt, als daß die Argonautica und die Odyssea nicht so brausend seyn, als die Ilias.

Diese Materie hatten sich auch verschiedene römische Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich **Valerius Flaccus**, auf unsre Zeiten gekommen ist. Seine Argonautica haben kein großes Aufsehen gemacht.

* *

Der, auf uns gekommenen Gedichte des Alterthumes, welche den Nahmen Argonautika führen, sind eigentlich drey. Das, vorgeblich, älteste derselben, wenn gleich nicht Orpheus der Urheber desselben ist, geht doch unter dem Nahmen desselben; und so geringe sein eigentliches dich-

terisches Verdienst auch immer seyn mag, und so wenig es auch eigentlich Argonautika heißen sollte (weil, im Grunde, nur diejenigen Begebenheiten des Zuges der Argonauten darin besungen werden, die sich auf den Orpheus und auf Orphische Lehren und Gebräuche beziehen) so kann es denn doch hier nicht gänzlich unerwähnt bleiben. Es ist, wie gedacht, mehr trokne Reisebeschreibung, als Gedicht; ohne sonderlichen Aufwand dichterischer Einbildungskraft, ohne Darstellung und Entwikiung der verschiedenen Charaktere der Argonauten, ohne Ausmahlung ihrer verschiedenen Abentheuer, ohne alle dichterische Bilder so gar in denen Stellen geschrieben, in welchen die Theilnehmung des Orpheus an diesem Zuge geschildert wird. Und gerade diejenigen Begebenheiten, welche den wirklichen Dichter eigentlich begeistert haben würden, z. B. die Begebenheiten auf der Insel Lemnos, V. 475 u. f. so wie sogar diejenigen, welche den Ausgang des ganzen Zuges herbey führen, als die, dem Jason auferlegten und von ihm ausgeführten Thaten, V. 856 u. f. sind blos allgemein angedeutet. — Uebrigens ist dieses Gedicht, zuerst, Flor. 1500. 4. gr. Vened. 1517. 8. gr. Bas. 1523. 8. gr. und lat. Par. 1566. f. gr. Von Heinr. Stephanus mit den übrigen griechischen, epischen Dichtern, Utr. 1689. 12. gr. und lat. Leipz. 1764. 8. gr. und lat. Von Matth. Gesner (vergl. mit der Beurtheilung derselben in den Göttingschen Zeitungen, und Io. Schraderi Emendat. Leov. 1776. 4. S. IV. d. V.) herausgegeben und von K. A. Küttner, Miet. 1773. 8. Altenb. 1786. 8. in das Deutsche übersetzt worden. Zu den Erläuterungsschriften gehören vorzüglich, aus Joh. Gottl. Schneiders Analect. crit. . . Traj. ad Viadr. 1777. 8. der Abschnitt, De dubio carm. Orphicor. Auctoritate et vetustate und Dav. Rhunkens Epist. crit. II. Lugd. B. 1751. 8. besonders in der 2ten Ausgabe, bey dem Homerischen Hymnus in Cererem, Lugd. B. 1782. 8. Die Meinung der erstern scheint, indessen, die mehresten Gründe für sich zu haben. Daß Sprache und Ton allein, nicht, wie der leztere behauptet, für ein höheres Alter des Gedichtes entscheiden, lehrt, selbst, wenn die Neuern vollkommen gültige Richter über die Sprache der Alten seyn könnten, das Beyspiel des unglüklichen Chatterton; und dann ist ja schon bemerkt worden (von d'Orville, in s. Sicula, Amstel. 1767. f. S. 244.) daß der Verf. des Gedichtes mehrern Gegenständen Nahmen giebt, welche sie erst lange nach den Homerischen Zeiten erhielten. — Noch handeln von dem vorgeblichen Verfasser des Gedichtes, und dem Gedichte: I. G. Hauptmanni Prolus. III. De Orpheo, Ger. 1757. 4. — Ioh. Schrader, in s. Observat. Lib. Fran. 1761. 4. (Von einzeln Verf. des Gedichtes.) — J. F. Facius, in der Epist. crit. in aliquot Orphei, et Apoll. Rh. Argonaut. loca, Erl. 1772. 4. — In dem 5ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 117. findet sich ein Leben des Orpheus von Fraguier, und in dem 12. 16. 23. und 27ten B. eben dieser Mem. Quartausg. verschiedene andre, ihn betreffende, Aufsätze. — Auch in Gyraldi Hist. Poet. Bas. 1545. 8. S. 159 ist das Leben desselben erzählt; — und in Fabric. Bibl. Gr. Libr. 1. c. 18. — 20. Litterarische Nachrichten über ihn, und s. Schriften gesammelt. S. übrigens noch den Art. Hymne. — —

Das zweyte der übrig gebliebenen Gedichte des Alterthumes von dem Zuge der Argonauten ist das, von H. S oben characterisirte Werk des Apollonius Rhodius. Die erste Ausgabe desselben erschien, Flor. 1496. 4. gr. Von den folgenden Ausgaben sind die bessern, die Venetianische, ap. Aldum. 1513. 8. gr. mit den Scholien; die Pariser 1541. 12. gr. die von Heinr. Stephanus 1574. 4. gr. mit den Scholien; die von Rich. Frdr. Phil. Brunk, Arg. 1780. 8. gr. Die erste, welcher eine lateinische Uebersetzung beygefügt worden, ist die von Jo. Hartung, Bas. 1550. 8. Die, von mehrern sonst gepriesene, Hoelzlinische, Lugd. B. 1641. 8. gr. und lat. ist durch das, von

Dav. Rhunken, (in den Epist. crit.) von Harwood, (in s. View of the var. edit of the Classiks) und von H. Brunk, (in der Vorrede zu s. Ausgabe des Dichters) über sie gefällte Urtheil, richtig geschätzt worden; und die von J. Shaw, Oxon. 1777. 4. und 8. 2 B. gr. und lat. scheint, nach den Proben, welche H. B. davon gegeben, kein großes Verdienst um den Dichter zu haben. — Uebersetzt in das Italienische, ist das Gedicht Treviso 1679. 12. In das Englische, ein Theil desselben, unter dem Titel: The Loves of Jason and Medea, Lond. 1770. 4. von J. Ekins, und gänzlich, von Green 1780. 8. 2 B. und (besser) von Fawkes, Lond. 1780. 8. In das Deutsche: einzele Stellen in dem kurzen Unterricht in den sch. Wissensch. für das Frauenzimmer, Chemnitz 1772. 8. von H. Hohl; und gänzlich von J. J. Bodmer, Zür. 1779. 8. — Ausser den, bey dem vorigen Gedicht, angezeigten, hieher zum Theil mit gehörigen Erläuterungsschriften findet sich in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. und 1707. 8. eine Vergleichung zwischen dem Apollonius, und dem Ovidius von Jac. Tollius, und in dem 2ten B. des 4ten Th. der Miscell. Observat... Amstel. 1734. 8. S. 192 u. f. Observat. in Apoll. Rh. c. (Iac. Ph. Dorville) castigat. von Jortin. Auch G. Arnaud Lection. graec. .... Hag. Com. 1730. enthalten Bemerkungen über einzele Stellen des Dichters. — Das Leben desselben erzählt Greg. Gyraldi, in den Vit. Poetar. Bas. 1545. 8. S. 340. und mehrere litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. Gr., Lib. III. c. 21. —

Das dritte der, von der Unternehmung der Argonauten handelnden, und noch vorhandenen Gedichte, ist das Lateinische vom Valerius Flaccus, welches zuerst Bonon. 1474. f. gedruckt wurde. Nach einer andern Handschrift, und mit einem Commentar gab es Joh. Bapt. Pius, ebend. 1519. f. und hierauf Lud. Carrio, Antw. 1565. 8. 1566. 12. Nic. Heinsius, Amst. 1680. 12. P. Burmann, Utr. 1701. 12. und besser, Lugd. B. 1724. 4. und endlich, Chrph. Harles, Altenb. 1781. 8. mit den Anmerkungen der vorhergehenden Herausgeber, und den Berichtigungen und Verbesserungen neuerer Philologen heraus. Auch finden sich noch Erläuterungen einzeler Stellen in Io. Schraderi Libr. Observat. Fran. 1761. 4. so wie in eben desselben Lib. Emendat. Leov. 1776. 4. u. a. m. Uebersetzt ist dieses Gedicht nur in das Italienische von Massim. Buzio, im 14ten und 15ten B. des Corp. omnium veter. Poetar. latinor. c. eorund. Ital. versione, Mediol. 1731 — 1754. 4. 31 Bde. welche Uebersetzung, so viel ich weiß, auch einzeln, ebend. 1746. 4. 2 B. gedruckt worden ist. — Das Leben des Dichters befindet sich in Crusius Lebensbeschr. röm. Dichter, B. 2. S. 1 u. f. d. d. Uebers. und litter. Notitzen in Fabric. Bibl. Lat. Lib. II. c. 14. — —

Noch gehören, zu der Erläuterung der Gedichte über diesen Gegenstand überhaupt: Della Spedizione degli Argonauti in Colco, Lib. IV. da Gianrinaldo Carli, Ven. 1745. 4. — G. E. Groddeck, über die Argonautika des Apollonius Rhodius, im 2ten St. S. 61 der Bibl. der alten Litter. und Kunst, (in so fern, nähmlich, dieser, noch nicht vollendete Aufsatz, bis jetzt nur Nachrichten von den Vorgängern des Apoll. enthält) — De Geogr. Argonaut. Comm. Auct. Traug. G. Schoenemann, Gött. 1788. 4.

Arie.

(Musik.)

Vom italiänischen Aria. Dieses Wort wird sowol in der Dichtkunst, als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwey Abtheilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singestük, oder bemeldete Stro-

phe zum Singen in Noten gesetzt, oder wirklich abgesungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem musikalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, liest er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musikus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben *). Diese wenigen Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil sie mit einem förmlichen, mit allen Verzierungen der Musik geschmükten Gesang verfertiget wird, so ist offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens seyn müsse. Denn nur in dergleichen Fällen ist es einem Menschen natürlich, seine Sprache in einen Gesang zu verwandeln. Die Arie ist von der Ode und der Elegie nur darin unterschieden, daß sie die Empfindung kürzer und gleichsam nur auf einen Punkt zusammengedrängt schildert.

Sie erfodert demnach einen großen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber sehr wohlfließenden Ausdrüken zu schildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenschaft, die überall Gelegenheit sucht, auf verschiedene Weise auszuschweifen, schiket sich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig ist, in diesem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftsteller gründlich erinnert *), daß die Aeußerung solcher strömenden Leidenschaften besser in den so genannten Accompagnamenten ausgedrükt werde.

*) Krause von der musikalischen Poesie. S. 29.

Alle besondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, sind im achten Hauptstüke des angeführten Werks so vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns also den Leser dorthin zu weisen. Dieß einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen bestehe. Der erste enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung; der andere aber eine besondere Wendung derselben. Oder wenn der erste das Besondere der Empfindung ausdrükt, so enthält der andere das Allgemeine derselben. Denn auf diese Weise hat der Tonsetzer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommensten zu bearbeiten. Ueberhaupt ist die Arie am vollkommensten, wenn der erste Theil mit dem zweiten einen Gegensatz ausmacht.

Es wäre zu wünschen, daß die Tonsetzer eine eben so gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die ist, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in diesem Stük, wie in sehr vielen andern, ist die Theorie des Tonsetzens überaus versäumt worden.

In Ansehung der äußerlichen Form der Arie haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Gesetz geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genannt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singestimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie; alsdenn ruht

*) Am angezogenen Orte. S. 132.

ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem Wesentlichsten der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern, das im ersten Theil statt gehabt, hinter einander abgesungen, nur daß die Instrumente ab und zu, bey kurzen Pausen der Singestimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erste Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies ist die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß gestehen, daß sie dem Zwek der Musik sehr gemäß und vernünftig ausgedacht ist. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden ist, Zeit, Athem zu holen und sich zu einem guten Gesang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Fassung und nöthige Aufmerksamkeit gesetzt. Indessen bindet sich der Tonsetzer nicht allemal an diese Gewohnheit; sondern läßt bisweilen die Singestimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieses ist bey gewissen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig sind, von sehr guter Wirkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der schönen Aria, O Numi, consiglio in tanto periglio, empfunden hat.

Daß der erste Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgesungen wird, wobey die Instrumente meistens schweigen und nur hie und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch seinen guten Grund. Denn auf diese Weise übersieht man den ersten Theil geschwind und wird in die gehörige Fassung gesetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonsetzer uns wollen empfinden machen. Erst alsdenn sieht man, worauf es in der Arie hauptsächlich ankömmt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigsten Ausdrüke, bringt sie in verschiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen vor.

Dieses ist der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denselben Hauptgegenstand, der sie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Ansichten betrachten. Eben dadurch aber bekömmt auch der Zuhörer Zeit, sich völlig in den Affekt zu setzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, so geben die Instrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Empfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Theil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein giebt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in diesem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des ersten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu lassen. In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbey. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie desto besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde,

de, so müssen beyde, der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das wirkliche Ende derselben im Ausgang des ersten Theils sich befinde. Dieses ist eine leichte Sache, da bey dem ersten Vortrag dies Ende den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichsten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil so beschaffen ist, daß man am Ende desselben natürlicher Weise in eine Erwartung gesetzt wird, die durch die Wiederholung des ersten erfüllet wird. Dieses hat Herr Ramler in seiner Paßion in der Arie: **Du Held auf den die Köcher** 2c. wol beachtet. Denn der zweyte Theil endiget sich mit der Frage: **Wer wird alsdenn mein Tröster seyn?** Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: **Du Held** u. s. f.

Es giebt doch besondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonsetzer von der beschriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur schlechte Künstler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden sich überall an das Gewöhnliche. Daher sehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer besondern Aufmerksamkeit werth wäre, der Tonsetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben so oft wiederholt, und schwache Empfindungen eben so zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden sie abgeschmakt und frostig. Eben so einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Instrumente angebracht. Sie haben gesehen, daß es eine sehr gute Wirkung thut, wenn an gewissen Orten, wo der Gesang sein mögliches zum Ausdruk gethan hat und denn etwas pausirt, die Instrumente den Ausdruk fortsetzen und noch höher bringen. Dieses verleitete sie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pausiren zu lassen, während welcher Zeit sie die Instrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenstreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen lassen.

Am allermeisten werden die Ausdehnungen oder **Läufe** übertrieben; davon aber haben wir in einem besondern Artikel gesprochen.

Ein gründlicher Tonsetzer bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache, davon entfernte. Er sieht allemal auf das Wesentliche des Ausdruks. Erfodert dieser starke und wenige Aeußerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesang. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabey ist, so zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch so geschikt dazu wären. Die Instrumente läßt er kein Geräusche machen, wo eine Stille erfodert wird, läßt sie nicht sanft geben, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen alle mitspielen, sondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was sonst ein durch den guten Geschmak geleiteter Tonsetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, ist in dem Artikel, **Ausdruk** und **Singstük**, schon ausgeführt worden.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat **Tosi** eine weitläuftige

läuftige Abhandlung gegeben *). Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernsthaftesten Ueberlegung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum singt, um den Zuhörer für seine Geschiklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je größer wird sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht seine Kehle, sondern sein Herz bewundern. Sobald sie merken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunderung seiner Kunst abzwingen will, so werden sie frostig.

Deßwegen wende er die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschiklichkeit, durch selbst hinzu gesetzte Töne den Ausdruk zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese Wirkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

*) S. dessen Anleitung zur Singkunst, nach Herrn Agricola Uebersetzung. S. 172. u. f. f.

Da H. S. einmahl die Ableitung des Wortes, Arie geben wollen: so will ich nur erinnern, daß Rousseau, in s. Musikalischen Wörterbuch, diese Anleitung ein wenig gründlicher geliefert hat: und da der Artikel blos von der Opernarie überhaupt handelt: so hätte des Duet, und des Terzet, wenigstens im Allgemeinen, gedacht werden sollen. — Außer dem, was unser Krause, in dem angeführten Werke, von der natürlichen Herbeyführung der Arie, in dem Singspiele, sagt, sind in dem Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique, Par. 1765. 12. Deutsch im 8ten B. der Unterhaltungen, gute Bemerkungen darüber zu finden, welche von Marmontel, bey dem Art. Air, in der Encyclopedie, und in s. Elemens de Litterature, sehr benützt worden sind. In allen diesen Aufsätzen scheint aber vergessen worden zu seyn, daß der Ausbruch, auch der größten Gemüthsbewegung, und die Art und Weise dieses Ausbruches, in der Natur, nicht von der innern Größe derselben allein, sondern immer von den sie begleitenden, äußern Umständen, mit abhängt, und von diesen modificirt wird. Die wenige Rücksicht hierauf hat unstreitig, selbst den besten Singspielen, den Vorwurf der Unnatürlichkeit von Seiten derjenigen zuziehen müssen, welche über die Natur der menschlichen Leidenschaften nachgedacht haben, und von der Darstellung derselben, Wahrheit verlangen. Daß wider diese Wahrheit nur zu oft gesündigt worden ist, würde sich sehr leicht erweisen lassen; und es fällt wirklich ein wenig ins Lächerliche, wenn man, unter andern, die Arien in unsern Opern durch die Chöre in den Trauerspielen der Alten rechtfertigen will. Wäre auch die Musik zu diesen vollkommen so beschaffen gewesen, wie sie es bey jenen ist: so stand denn doch das Chor der Alten in einem ganz andern Verhältnisse zu dem Ganzen der Handlung, als, die Hauptpersonen in irgend einem Drama, zu dem Ganzen desselben stehen können. Auch wird, wahrlich, dadurch, daß die Zuschauer einer Oper,

bey dem Recitativ oft Langeweile empfinden, und sich nach der Arie sehnen, nicht erwiesen, daß die Theilnehmung an dem **Drama** von der letztern abhängt. So richtig diese Bemerkung an und für sich selbst ist: so läßt sie doch sich nur auf das Singespiel, als Singespiel, nicht als **Drama**, anwenden. Wer sieht denn nicht, daß bey jener Empfindung, nicht die **Handlung**, sondern nur die **Musik**, in Betracht kömmt? daß sie nur aus der Vergleichung der verschiedenen Arten dieser letztern entspringt? Und wird denn auch das Singespiel je der Handlung, oder nicht vielmehr nur der Musik wegen, besucht? Erhielte das Drama überhaupt, und als solches, nur durch die Arie Interesse: so müßte ein Drama, welches gar keine Musik hat, auch ohne alles Interesse seyn. Indessen ist die Arie in dem Singespiel der Neuern so alt, als das Singespiel selbst, und nicht erst, wie verschiedene Litteratoren behauptet haben, von Ciccoginni, in seinem Jason, im J. 1640 hinzu gesetzt worden. H. Arteaga, in s. Geschichte der Ital. Oper, B. 1. S. 258 u. f. d. d. Uebers. hat dieses ausführlich gezeigt. Aber freylich sind mit dem Verhältnisse derselben zum Ganzen des Singespieles mancherley Veränderungen vorgegangen. In den frühesten Opern scheint kein Da Capo dabey Statt gefunden zu haben. Wenigstens führt Brown, in s. Betrachtungen über Poesie und Musik. S. 330 d. d. Uebers. eine Oper des Colonna, aus der Mitte des 17ten Jahrh. an, welche keines dergleichen, und die, von Scarlatti, im J. 1693 gesetzte Teodora, welche nicht bey allen Arien dergleichen hat. —

Was die Setzkunst der Arien anbetrift: so will ich wenigstens diejenigen Werke, welche von der Singecomposition überhaupt handeln, oder darauf überhaupt Bezug haben, hier anzeigen, als: Anleitung zur Singecomposition, von F. W. Marpurg, Berl. 1759. 4. — Von der musikalischen Declamation (von Jac. Schubak) Gött. 1775. 8. — Harmonisches Sylbenmaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen, gesprächweise abgefaßt, von Jos. Riepel, Regensb. 1776. f. 2 Th. — J. P. Kirnberger Anleitung zur Singecomposition . . . . Berlin 1782. 4. (Die übrigen, in H. Gruners Litteratur der Musik, Nürnb. 1783. 8. S. 46. §. 18. als hieher gehörig, angezeigten Schriften handeln nicht von der eigentlichen Singe-Composition) — La Poetique de la Musique p. Mr. le Comte de la Cepède, Lyon 1784. 12. 2 B. — Einzele, zum Theil, feine Bemerkungen über die Theorie der Arie finden sich in Algarotti's Vers. über die Opera, S. 243 d. U. — in des Planelli Werk, Dell' Opera in Musica, Nap. 1772. 8. S. 143 u. f. — in der Schrift des H. Chabanon, Observat. sur la Musique et principalement sur la Metaphysique de l'art, Par. 1780. 12. Deutsch von J. A. Hiller, Leipz. 1781. 8. vorzüglich, in der zweyten, sehr vermehrten Ausgabe derselben, unter dem Titel: De la Musique considerée en elle même, et dans ses rapports avec la parole, les langues, la Poesie et le Théatre, Par. 1785. 8. an u. St.

Wer, indessen, etwas ganz Brauchbares für die Composition der **deutschen** Arie liefern wollte, müßte vorzüglich untersuchen, ob und in wie fern unsre Sprache so gut, als z. B. die italienische, alle die Versetzungen, Wiederhohlungen, und Verbindungen der verschiedenen Worte einer Arie, wodurch die kunstreiche, musikalische Ausbildung einer **italienischen** Opernarie so sehr begünstigt wird, verträgt? Ob wir nicht leichter, als die Italiener, den Sinn und Zusammenhang derselben, durch eine dergleichen Ausbildung, aus dem Gesichte verlieren, und verlieren müssen? Ob wir hierüber, durch die Musik, entschädigt werden? u. d. m. Ohne Rücksicht auf die Natur und die Eigenheiten einer Sprache, wird bey diesem Theil der schönen Künste, alles Raisonnement zu leerem Geschwätz; und das, was man gewöhnlich das Musikalische einer Sprache nennt, entscheidet, bey weitem, die Sache nicht allein. — —

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil besteht. Der Dichter bringt sie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervorbringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen sehr tiefen Eindruk machen soll. Der Tonsetzer folget seinem Beyspiele. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas schnell vor uns vorüber fahren. Dieses ausgenommen, wendet er sonst wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieselbige Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu sehr versäumt, da man durchgehends nur große Arien macht. Eine Abwechslung von Arien und Ariettten wäre um so viel besser, da es gar oft wider den guten Geschmak streitet, daß geringere oder bald vorübergehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung sollen vorgestellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

Arioso.

Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil des Recitativs kann angesehen werden, wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat: so verändert der Tonsetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darin keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrüke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Wirkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten; und eine furchtsame Aeußerung seiner Gesinnungen kann nicht wohl anders, als durch dasselbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfalt setzet, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äußersten Einfalt, mit dem besten Nachdruk verbunden, befleißen.

Aristophanes.

Ein griechischer Comödiendichter. Von seinen Lebensumständen weiß man wenig. Das atheniensische Bürgerrecht wurde ihm streitig gemacht, aber er behauptete es. Zu seiner Zeit besaß Athen die größten Männer, denn er war ein Zeitgenosse des Sokrates und Perikles.

Damals scheint die Comödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieses muß man beym Aristophanes nicht suchen. Die Form seiner Comödie ist noch sehr barbarisch und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwiklen. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, wirkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuschauern sich befindende, zum Theil allegorische

Personen auf. Der Inhalt der Handlung ist allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meistentheils politisch. Ausgelassener Muthwillen, Personen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorsatz, das Volk, es koste, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Fastnachtspossen vorzuspielen, scheinet damals der Charakter der comischen Bühne gewesen zu seyn.

Diese Fehler der Einrichtung sind also nicht Fehler des Aristophanes, der sich nach der, vielleicht zum Gesetz gewordenen, Mode seiner Zeit richten mußte. Aber sein ist der unerschöpfliche und alles durchdringende Wiz, die höchste Gabe zu spotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand, gleich kömmt; die Sprache und der Ausdruk, den er im höchsten Grad der Vollkommenheit besessen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeschrieben wird, gesagt wird, daß die Grazien sich so, wie er, ausdrüken würden. Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und oft das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagt: daß in einer einzigen von seinen Comödien, mehr Wiz und Laune ist, als man auf den meisten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet. Man kann diesen Dichter seiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es ist ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in seiner spottenden Laune ist: sein Spott greift Götter und Menschen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben, um; Aeschylus, Sophokles und Euripides müssen überall seine Spöttereyen aushalten. Es scheinet überhaupt, daß der Geist der damaligen Comödie gewesen sey, große Männer dem Volke zum Spott Preiß zu geben.

Man darf sich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn so ernstlich getadelt hat *). Dieser Philosoph, der bey einem guten Verstand ein mit den besten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unserm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann seyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich schien. Wäre dieser große Mann ein moralischer Mensch gewesen, so würde ihm der erste Ruhm unter allen Dichtern gehören. Man nehme, sagt ein großer Kunstrichter **), aus Aristophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibet eine bewundernswürdige Fürtreflichkeit übrig.

Man beschuldiget ihn insgemein, daß er durch seine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der

*) S. die Vergleichung des Aristophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

**) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere sue questi vizi, che nascon da mente contaminata, rimangono della sua poesia virtù maravigliose: quali sono l'invenzioni cosi varie, e naturali, i costumi cosi propri, che Platone stirnò questo poeta degno ritratto della republica d' Atene onde lo propose a Dionisio, che di quel governo era curioso; gli aculei cosi penetranti, la felicità di tirare al suo proposito, senza niuna apparenza di forzo, le cose più lontane; i colpi tanto inaspettati e convenienti; le fecondità, pienezza, e quei, che a nostri orecchi, non può tutto penetrare, il sale attico, di cui l'altre lingue sono incapaci dimitarne l'espressione.

der Pater **Brumoi** hat gezeiget, daß dieses gar nicht wahrscheinlich sey *).

Es entsteht über die Comödien dieses außerordentlichen Geistes noch ein Zweifel, den meines Wissens niemand aufgelöst hat. Wie hat ihm eine so große Schmähsucht gegen die vornehmsten Männer des Staates, gegen das ganze Volk selbst, und so gar gegen die Götter, so ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der ursprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Ansehen nach aus solchen Schmähungen und Durchhechlungen der angesehensten Männer bestanden hat; die also eben so wenig strafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römischen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren sich erlaubten. Dieses Schimpfen mag in der ursprünglichen Form der griechischen Comödie so gegründet gewesen seyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt ist, das sonst nicht würde geduldet werden. **Lucianus** sagt ausdrüklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feste des Bacchus ausgemacht haben **). Für diese Feste aber waren die Comödien bestimmt. Auch bey andern Festen machten die Schimpfreden und Verspottungen einen Theil der Ceremonien aus. **Herodotus** meldet, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfeste der Chor keine Mannspersonen, sondern nur das weibliche Geschlecht mit Schimpfworten habe anfallen dürfen ***). Dieses scheinet noch dadurch bestätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz ist aufgehoben worden. In dem **Curculio** des **Plautus** treffen wir noch eine Spuhr der ursprünglichen Einrichtung der Comödie an. Zwischen dem dritten und vierten Aufzug tritt der Anführer des Chors auf, und wirft den Römern viel schimpfliche Dinge vor. Also waren Schimpfreden der alten Comödie wesentlich.

*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. et suiv.

**) Luc. in den Fischern.

***) Herodot. L. V.

* *

Er soll der Lustspiele 54 geschrieben haben, wovon nur noch eilf, Plutus, die Wolken, die Frösche, die Ritter, die Acharnenser, die Wespen, der Friede, die Vögel, die Rednerinnen, das Fest der Ceres und Lysistrata übrig sind. Gedruckt sind solche zuerst, Ven. 1498 f. gr. mit den Scholien, aber nur neun derselben, erschienen; die beyden fehlenden (das Fest der Ceres und Lysistrata) wurden der folgenden Ausg. Flor. 1515. 8. gr. hinzu gefügt; und unter den andern Abdrücken derselben sind die merkwürdigsten: die Baseler, cur. Sim. Grynaei, 1532. 4. gr. in welcher zuerst alle eilf Stücke vereint worden sind; c. Sigism. Geleni, Bas. 1547. f. gr. mit den Scholien; c. conject. Ios. Scal. et Aristoph. fragm. Lugd. B. 1624. 12. gr. und lat. C. not. Tan. Fabri, Amstel. 1670. 12. gr. und lat. Ex rec. Lud. Kusteri, Amstel. 1710. f. gr. und lat. mit den Scholien; c. Steph. Bergleri, Lugd. B. 1760. 4. 2 B. gr. und lat. mit Fragm. von verlorenen gegangenen Stücken; Stud. Rich. Franc. Phil. Brunck, Argent. 1783. 4. und 8. in 3 B. oder 9 Theilen, gr. und lat. mit den Fragm. bey welcher die Litteratoren aber die Scholien ungern vermissen. Eine besondere Ausgabe dieser ist, indessen, von einem andern Gelehrten, zu erwarten; eine neue Ausgabe des Dichters hat Invernizzi geben wollen. Auch sind Ausgaben von verschiedenen einzeln Stücken desselben vorhanden. — —

Uebersetzt ist Aristophanes in das **Italienische**, vollständig von Bartol. und Piet. Rositini, Ven. 1544. 8. Einzeln, der Plutus, von Mich. Angel. Carmelli, Ven. 1751. 8. und ebenderselbe von **J. B. Terucci**, Flor. 1751. 4. Die Wolken,

Wolken, von eben diesem Terucci, Flor. 1754. 4. beyde in Versen; und eben dieses Lustspiel von Franc. Grisalini, bey s. Socrate, Tragic. Ven. 1755. 8. — In das **Spanische**: Die, von Sim. Abril gemachte Uebersetzung des Plutus, scheint dem Ensayo de una Biblioth. de Traductores Españoles; S. 153 zu Folge, nicht gedruckt zu seyn. — In das **Französische**: Eine, in Fabr. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21. S. 706. und von Quadrio, in dem 2ten Th. des 3ten Bandes, S. 121. s. Stor. e ragione d'ogni poesia angeführte Uebers. des Plutus von J. Ant. Baif, Par. 1578. 8. ist, eben so wenig, als die, in dem erstern Werke, S. 706 und 707. angezeigte Uebers. derselben, von Du Verdier, und die Uebersetzung der Wolken von La Rivey, in keinem, der mir bekannten, französischen Litteratoren zu finden. Wohl aber sind noch Fragmente einer Uebers. des Plutus von Ronsard, in dem Rec. des Sonnets... Par. 1617. 12. und in dessen Oeuvr. Par. 1623. f. anzutreffen. Beyde diese Stücke sind indessen, gänzlich von Mde. Dacier, P. 1684. 12. Altenb. 1762. 8. und die Vögel, von Boivin, bey s. Oedip des Sophocles, Par. 1729. 12. übersetzt worden. In der ersten Ausg. des Theatre des Grecs. Par. 1730. 4. 3 B. von Brumoy finden sich blos Auszüge aus den Lustspielen des Aristophanes; in der neuen Ausgabe desselben, Par. 1785 — 1789. 8. 13 Bde. nimmt eine vollständige Uebersetzung derselben, von einem Ungen. die letzten Bände ein; und Poinsinet de Sivry hat, nachdem er schon den Plutus im J. 1772. in den Muses grecques einzeln übersetzt hatte, den ganzen Aristophanes mit den Fragm. des Menander und Philemon, Par. 1784. 8. 4 B. übersetzt herausgegeben. — In das **Englische**: Unter der Aufschrift, The World's Idol ist der Plutus von einem H. B. 1650. 8. und eben dieses Lustspiel von Lew. Theobald 1715. 12. so wie, von Heinr. Fielding und Young zusammen, 1742. 8. übersetzt worden; die Wolken befinden sich in Th. Stanley History of Philosophy . . . Lond. 1708. f. S. 99, und auch Lew. Theobald hat sie 1715. 12. und White 1778. 8. so wie C. Dunster die Frösche, 1785. 4. herausgegeben. Auch besitzen die Engländer eine Uebers. der, in dem Theatre des Grecs des P. Brumoy befindlichen Auszüge aus den Lustspielen des Aristophanes. — In das **Deutsche**: Schon im J. 1613 sind die Wolken, (von Fröreisen) Frft. 8. in Versen; und eben dieses Lustspiel ist von J. E. Goldhagen, im 3ten Th. s. Anthologie, so wie von J. J. Herwig, Bamb. 1772. 8. übersetzt worden; der Plutus findet sich, im 2ten Theile von Goldhagens Anthologie, so wie ein Auszug daraus im 6ten St. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik; die Vögel, aus dem Frzsch. des Boivin übersetzt, in dem Journal für Freunde der Religion und Litterat. Augsb. 1779. 8. Die Frösche im 3ten Th. von J. G. Schlossers Kleinen Schriften, Bas. 1783. 8. und Auszüge aus allen Stücken, mit Geschmack und Einsicht gemacht, im 2ten und 3ten St. von Chr. Aug. Clodius Vers. aus der Litteratur und Moral, Leipzig 1767 — 1768. 8. — —

Erläuterungsschriften über den Aristophanes: Die erste Stelle unter diesen kommt wohl der Vergleichung zwischen diesem Dichter und dem Menander, von Plutarch (in s. W. B. 2. S. 853. Frcft. 1620. f.) zu, ob sie gleich mehr Declamation, als Erläuterung ist. In **lateinischer** Sprache hat ausser den, blos einzele Stellen in s. Lustspielen betreffenden Bemerkungen in J. J. Reiske Animadv. . . . Lips. 1750. 8. und in den Miscell. Observ. B. 3 Th. 1. und B. 7. Th. 1. — Nic. Frischlin eine Apologia pro Aristophane, bey s. metrischen Uebers. der fünf ersten Lustspiele desselben, Frankf. 1586 und 1597. 8. — Joh. Gottl. Willamow eine Abhandlung De Ethopoeia com. Aristoph. Berol. 1766. 8. (zur Vertheidigung des Dichters gegen die Vorwürfe des Batteux) — Joh. Floder eine Differt. explic. Antiquit. Aristophaneas, Ups. 1768 4. — G. C. Harles vier verschiedene Progr. De Consilio Aristoph. in conscrib. Comoed. Nu-

bes inscripta, Erl. 1787. u. f. f. (zur Rettung des Dichters in Ansehung des Todes des Sokrates) geschrieben. Auch soll noch von Joh. Gottfr. Hauptmann ein Aufs. De Aristophane geschrieben worden seyn. — In **französischer** Sprache: Das, was Brumoy in s. Théatre des Grecs, über den Ton in den Lustspielen des Aristophanes gesagt hatte, veranlaßte Remarques sur le Systéme nouveau . . . touchant la Manière cavalière dont A. traite les Dieux, in dem 19ten B. Art. 8. der Bibl. franç. ou Hist. litter. de la France, über welche Critiques, in dem 20ten B. Art. 4. erschienen. — In dem 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. ist eine Abhandl. des H. Boivin über die Vögel, und in dem 30ten B. der Quartausg. zwey Aufsätze von H. Le Beau über den wahren Zweck des Arist. bey seinen Rednerinnen und über den Plutus desselben und die der sogenannten mittlern Komödie, zukommenden Charaktere. — In **deutscher** Sprache: In dem, oben angeführten, Journal für Freunde der Religion finden sich Aristophanische Briefe von J. J. Herwig, welche vorzüglich von einer Münchner Handschrift desselben handeln, — und in dem 37sten Bde. S. 1 u. f. der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, ein Aufsatz über den Beyfall, welchen Athen den Lustspielen des A. schenkte. — — Uebrigens will ich hier noch, nach Hemsterhuis (in s. Vorberichte zum Plutus, Harl. 1744. 8.) bemerken; daß Aristophanes, ausser seinem Verdienst, in Rücksicht auf Erfindung und Sprache, auch noch dieses hat, daß man, wie schon Plato gesagt, den wahren Zustand von Athen zu seiner Zeit, aus ihm allein kennen lernen könne; und empfehle, zu der richtigen Beurtheilung der zu großen Freyheit, welche im Aristophanes herrschen soll, unter andern, aus Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik den 7ten Abschnitt (S. 212. d. d. Uebers.) und Hurds Commentar über den 274. Vers des Horaz ad Pisones (Th. 1. S. 204 d. d. Uebers. — oder, da die Neuern alle aus dem Casaubonus geschöpft haben, lieber dessen Werk: De Satyric. Graec. Poesia et Romanor. Satyra . . Lib. II. Par. 1605. 8. Harl. 1774. 8. —

Ein griechisch abgefaßtes Leben des Dichters findet sich bey den Scholien, und den mehresten Ausg. desselben; auch Gr. Gyraldi Hist. Poet. Bas. 1545. 8. S. 81. so wie Nic. Frischlin (bey der vorhin gedachten metrischen Uebers. der fünf ersten Lustsp. des A.) haben dergleichen geschrieben, und Küster hat das letztere in s. Ausg. aufgenommen. — Ein Verzeichniß der verloren gegangenen Stücke des Aristophanes, Nachrichten von mehrern Ausgaben u. d. g. m. liefert Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21. — —

Arithmetische Theilung.

(Musik.)

Die ältern Tonlehrer sprechen vielfältig von der arithmetischen und von der harmonischen Theilung der Intervallen; deßwegen bedürfen diese Wörter einer Erklärung, und um so vielmehr, da sie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es ist natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Musik eher bekannt gewesen sind, als die kleinen, und daß die Octave eher als die Quinte, diese eher als die Terz, bekannt gewesen sey. Die Alten versuchten zwischen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu setzen, und dieses thaten sie auf zweyerley Weise; daher denn die arithmetische und die harmonische Theilung der Intervallen entstanden ist.

Dieses zu verstehen, muß man sich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorstellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt,

kannt, das Intervall einer Octave *). Will man zwischen diese beyden Töne noch einen in die Mitte setzen, so muß zwischen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwischen 60 und 30 fällt. Diese wird arithmetisch bestimmt, wenn die Zahl das arithmetische Mittel hält, das ist, wenn sie um eben so viel Theile von 60 als von 30 absteht, oder wenn sie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmonisch ausfüllen, so muß die mittlere Zahl das harmonische Mittel seyn **), nämlich 40.

Demnach stellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetisch getheilt ist, und die Zahlen 60, 40, 30, eine harmonisch getheilte Octave. Im ersten Fall ist das Intervall, 60: 45 oder 4: 3 eine Quarte; das andere 45: 30 oder 3: 2 eine Quinte; im andern Fall ist 60: 40 oder 3: 2 eine Quinte; und 40: 30 oder 4: 3 eine Quarte. Daher sagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetisch, und durch die Quinte G harmonisch getheilt, und die arithmetische Theilung der Oktave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c; die harmonische aber gebe diese Intervalle umgekehrt: erst die Quinte C-G, und dann die Quarte G-c

Auf diese doppelte Weise pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60: 40, arithmetisch getheilt, giebt 60: 50: 40, oder die kleinere Terz $\frac{5}{6}$ unten, und die größere $\frac{4}{5}$ oben; hingegen harmonisch getheilt giebt sie 60: 48: 40, die größere Terz $\frac{4}{5}$ unten, und die kleinere $\frac{5}{6}$ oben.

Auf eben diese Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, sowohl arithmetisch, als harmonisch. Im ersten Fall bekömmt man 60: 50: 40: 30 oder die kleine Terz $\frac{5}{6}$, die Quinte $\frac{4}{6}$ oder $\frac{2}{3}$ und die Octave 60: 30 oder $\frac{1}{2}$; im andern Fall aber 60: 48: 40: 30, oder die große Terz 60: 48 oder $\frac{4}{5}$, die Quinte 60: 40 oder $\frac{2}{4}$ und die Octave. Hieraus entstand die Anmerkung, daß die arithmetische Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmonische aber, die harte oder große Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeners Intervall ist, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, so haben die ältern Tonlehrer überhaupt gesagt: die harmonische Theilung sey für die Musik besser, als die arithmetische.

Da überhaupt diese Art, sich den Ursprung der Intervalle vorzustellen, von den Neuern selten gebraucht wird, so hat diese Erklärung itzt weiter nichts mehr auf sich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verstehen lernt.

*) S. Harmonie.

**) S. Harmonisch.

Attike.

(Baukunst.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

In der heutigen Baukunst kommen zweyerley Attiken vor. Man macht sie entweder über dem Hauptgesims, so daß sie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören; oder man setzt sie unter dem Hauptgesims, so daß sie ein wirkliches Geschoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erstern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgesims stehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wiewol diesem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch solche, die

nur

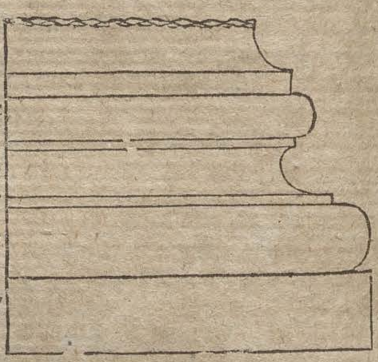
nur über einem Theil der Hauptseite stehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Pallästen über dem Hauptgeschoß gesetzt, wenn man nicht zwey volle Geschosse braucht, und wird insgemein halb so hoch, als das Hauptgeschoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, sich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geschoß zusammenbringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den persönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in diesem Falle sehr wol, eine Attike über das Hauptgeschoß zu setzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von Außen ein gutes Ansehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeschosses durch den Gegensatz der Attike noch vermehrt wird. In diesem Fall aber müssen die Säulen und die Pilaster durchaus bis an das Hauptgesims gehen, wie an dem Opernhause in Berlin; denn es steht nicht gut, wenn die Attike durch ein Gesims oder Gebälke von dem Hauptgeschoß getrennt ist.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwischen zwey Hauptgeschossen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrschaft ihre Wohnungen in dieser Attike nehmen können. Eine solche ist z. E. zwischen dem Hauptgeschoß an dem königlichen Schloß in Berlin: in Italien findet man sie sorgfältig an Pallästen und Häusern der Vornehmen. Dergleichen Attiken sind zwar sehr bequem; sie verstellen aber das Ansehen des Gebäudes etwas, oder müssen, wie auf dem berlinischen Schlosse, sehr niedrig gemacht werden.

Attischer Säulenfuß.

Eine besondre und schöne Art des Säulenfußes, der in Athen aufgekommen, und daher seinen Namen hat. Er besteht aus einem vierekigten Untersatz a, einem Pfühl b, einem Riemlein c, einer Einziehung d, nech einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile, von unten auf gerechnet, sind folgende: 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Dieser Fuß ist sowohl in der alten als neuen Baukunst der gewöhnlichste; und wird unter



allen Arten von Säulen, die toscanische ausgenommen, gebraucht. Es scheinet, daß die Baumeister in Athen diesen Fuß für die jonische Säule anstatt des eigentlichen jonischen Fußes zuerst gesetzt haben *).

Avantüre.

(Dichtkunst.)

Ist bey den Heldendichtern des schwäbischen Zeitpunktes eine Muse, die sie ordentlicher Weise angerufen, und der sie um ihren Beystand gedankt haben. Das Wort ist von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutschen vorgegangen, eine Person daraus zu machen. Sie ist also die Muse der abentheuerlichen Begebenheiten, dieselbe, welche Ariosto zu seinem Orlando Furioso und Wieland zu seinem Idris hätte anrufen können.

Aufführ-

*) S. Jonisch.

Aufführung des Drama.

Man sagt von einem Drama, es sey gut oder schlecht aufgeführt worden; deßwegen scheint das Wort Aufführung schiklich, die Vorstellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geschiklichkeit der Schauspieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter selbst kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunst des Schauspielers gehört, kömmt in manchem Artikel dieses Werks verschiedenes vor: hier ist blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieser Sache hat.

Es ist sehr wichtig, daß er bey Verfertigung seines Stükes keinen Augenblik vergesse, daß sein Werk nicht zum Lesen geschrieben sey, sondern bloße Reden für solche Personen enthalte, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vorstellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben. Hat sie es nicht: so kann er vielleicht ein schönes Gespräch schreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stüken manches beym Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Wirkung thut? und daß bisweilen die einfachesten Dinge, die im Lesen beynahe übersehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit sind. Die Ursache hievon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache ist; die Handlung der Personen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein sehr erfahrner Schauspieler wäre im Stande dem Dichter zu sagen, was er sowol überhaupt, als in besondern Stellen aus Rücksicht auf die Aufführung seines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für sie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Handlung begriffen ist, gestimmt seyn muß. **Euripides** konnte nicht wie **Demosthenes**, und **Terenz** nicht wie **Cicero** schreiben. Auch in der höchsten tragischen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechischen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftsteller, oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich beym Zuschauer die Täuschung auf; er verliehrt die handelnde Person aus dem Gesichte und erblikt den Dichter.

In Rükſicht auf die Aufführung, muß der dramatische Dichter sich kürzer, als jeder andre Schriftsteller, ausdrüken. Aber seine Kürze muß nicht eine erkünstelte oder erzwungene Kürze seyn, dergleichen einige Schriftsteller, nach dem Muster, das **Tacitus** gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die besten dramatischen Dichter frey sind. Er besteht darin, daß sie ihre Personen so gar oft mehr sagen lassen, als der, mit dem sie sprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil dessen, was gesagt wird, gehört oft blos für den Zuschauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine bessere

Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme auszudrüken vermögen, so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein andrer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen gehabt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten.

Eine vorzügliche Aufmerksamkeit von Seiten des dramatischen Dichters erfodern die Auftritte, wo außer den wirklich redenden Personen noch mehr andre zugegen seyn müssen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Personen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen sind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieses gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernsthaften Stüken, wo die handelnden Personen in die höchste Leidenschaft gesetzt sind. Da hat der Dichter am wenigsten zu thun, weil der höchste Grad starker Leidenschaften mehr stumm, als beredt macht. Mit desto größerer Ueberlegung hat er auf die Wirkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiste erwarten sollte, mißlingen den Schauspielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter versieht es insgemein darin, daß er verschiedenen Personen Reden in den Mund legt, wo sie schweigen sollten, weil er den Auftritt nicht will stumm lassen.

Es ist zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleissig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Acht geben, da der Dichter aus Mangel der Rüksicht auf die wirkliche Aufführung, etwas versehen hat, und daß sie ihre Bemerkungen zum Besten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.

* *

Da Hr. S. in dem vorstehenden Artikel, eigentlich blos von der Einrichtung des Dialogen, und zwar nur in Rücksicht seiner Wirkung auf die Zuschauer, gehandelt, und nicht vorher untersucht hat, weder, in wie fern das Gespräch, wenn es sonst dem Charakter, dem Zweck, und der Lage der unterredenden Personen gemäß ist, gute oder böse Wirkung auf die Zuschauer hervorbringen, noch ob und wenn der Dichter das, was jene, dem was diese von ihm fordern, aufopfern muß: so lassen sich hier auch nur solche Nachweisungen geben, die auf den dramatischen Dialog überhaupt gehen. Diderot handelt davon in der, hinter seinem Hausvater, befindlichen Abhandlung (S. 288 u. f. der Uebers. 2te Aufl. lage.) — Cailhava in dem XIten Kap. des ersten Theiles seiner Art. de la Comedie (S. 204) — und Lessing, vorzüglich an einem Orte, wo man es nicht suchen sollte, in s. Anti-Götz 2tes St. — — Wenn übrigens H. Sulzer sagt, daß der dramatische Dichter überhaupt sich kürzer fassen könne, als der Erzähler: so empfehle ich, zur Vorbeugung alles Irrthums, welcher hieraus entstehen könnte, die Schrift des Hrn. Engel über Handlung, Gespräch und Erzählung (Neue Bibl. der sch. W. B. 16. vorzüglich S. 240 u. f.) — Was die zusammengesetzten Auftritte, und auch diejenigen anbetrift, wo mehr, als zwey Personen, mit ein und derselben Sache beschäftigt sind: so finden sich, in der vorhin angeführten Abhandlung des Diderot (S. 282 u. f.) einige gute Winke darüber; auch in Hrn. Eschenburgs Uebersetzung des

Hurd

Hurd (I. 397) ist die damit, schon für das Drama verknüpfte Schwierigkeit gerügt, und H. Lessings Urtheil darüber beygebracht.

Aufhaltung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheinet bequem, um einen in den schönen Künsten verschiedentlich vorkommenden Kunstgriff zu benennen. Er besteht in einer geschikten Verzögerung der Auflösung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerspiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Orestes sogleich erfolgen, und also ein Hauptknoten werde aufgelößt werden, sobald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten; und die Aufhaltung sogar durch einige Auftritte durchzuführen. Eine solche Aufhaltung finden wir auch im VII Buche der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an: man wird begierig, den Streit anzusehen: aber Agamemnon und Nestor kommen dazwischen, halten den Menelaus zurüke, der endlich von seinem Vorsatz absteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unsere Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu sehen, noch mehr gereizt.

In dieser Reizung besteht demnach die Wirkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Entwiklung desto größer. Ein Werk kann zwar so beschaffen seyn, daß die Vorstellungen ohne Aufhaltung, wie ein sanfter und immer gleich fließender Strohm, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darin Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es sey denn, daß alles in der höchsten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen sind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von großer Wirkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur große Hauptverwiklungen eines Werks, sie hat auch in kleinen Theilen statt. Selbst in einzeln Gedanken kann sie vorkommen. So ist in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

> Poscimur. Si quid vacui sub umbra
> Lusimus tecum, quod et hunc in annum
> Vivat et plures: age dic Latinum
> Barbite carmen *).

Das erste Wort, Poscimur, erwekt die Erwartung, was das seyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht also einen Knoten; dieser wird durch alles, was zwischen Poscimur und age dic steht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung größer.

Auch in der Musik giebt es größere und kleinere Aufhaltungen. In den größern wird ein Gedanke so behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß sein Ende erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt **). Kleinere Aufhaltungen kommen beständig bey Auflösungen der Dissonanzen vor, da ein dissonirender Accord, dessen Auflösung man erwartet, erst noch durch andre Dissonanzen geführt und hernach aufgelöst wird.

Bey jeder Verwiklung ist nothwendig eine Aufhaltung. Hier ist nur

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

nur von der die Rede, welche der Künstler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorstellungskraft desto mehr zu reizen. Er muß sich dieses Kunstgrifs nicht allzuoft bedienen, sonst ermüdet er. Die Aufhaltung ist von derjenigen Gattung Schönheiten, die sparsam und mit genauer Beurtheilung, wo sie nöthig seyn möchte, gebraucht werden muß. In der Musik wird der, welcher immer den kürzesten Weg zum Schluß eilet, unschmakhaft und wässerig: der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege schließt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es lassen sich hierüber keine Regeln festsetzen. Ein scharfes Urtheil ist die beste Regel, und der Kunstrichter kann nichts mehr thun, als den Künstler vermahnen, aufmerksam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunstgriffe zu seyn, damit er nicht aus Unachtsamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorstellung verwechselt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beschäfftiget, nicht aus dem Gesichte verliehren, sie ist ein Theil davon; diese aber bricht sie ab, und setzt etwas anders dazwischen. Dadurch entstehet eine widrige Wirkung, weil der Zusammenhang der Vorstellungen wirklich zerrissen wird. Nichts ist verdrüßlicher, als eine Geschichte zu lesen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß sie sich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geschichte ganz aus dem Gesichte verlohren werden. Die Episoden, wenn sie recht geschikt angebracht werden, gehören einigermaßen auch zu der Aufhaltung *).

*) S. Episode.

Auflösung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Kunstsprache verschiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrükt, zum Kunstwort gemacht werden. Auflösung bedeutet überhaupt die Herstellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Auflösungen kommen in Werken der schönen Künste verschiedentlich vor. In der Musik wird die Harmonie oft verrükt; daher entstehen die Dissonanzen, die eine wirkliche Unordnung sind, aus welcher durch die Auflösung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergestellet wird. In der dramatischen Handlung ist allemal Verwiklung; verschiedenes streitet gegen einander; am Ende der Handlung entwikelt sich alles durch die Auflösung, die deßwegen in der französischen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorstellung, darin vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwiklung, und kann deßwegen einer Auflösung fähig seyn. Also kommen diese beyden Sachen fast überall vor.

Man kann keine Herstellung der Ordnung sehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Auflösungen so vielfältig in den Werken der Kunst vor, weil sie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Ursprung alles Vergnügens ist in der Thätigkeit unsers Geistes zu suchen; diese fühlen wir zu wenig, wenn unsre Vorstellungen unaufgehalten in einem sanften Laufe fortgehen; denn da ist nirgend eine Anstrengung nöthig, durch welche wir uns unsrer Thätigkeit bewußt sind. Diese empfinden wir nur bey Hinder-

derniſſen, bey gegen einander laufenden Vorſtellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns wirken. Da bemüht ſich der Geiſt die Ordnung wieder herzuſtellen; je ſchneller und vollkommener dieſes geſchieht, wenn nur vorher die Anſtrengung aufs höchſte geſtiegen iſt, je größer iſt das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieſer Sache nicht treiben; ſondern von den Auflöſungen ſprechen, worüber Kunſtverſtändige ſchon längſt beſondere Betrachtungen angeſtellt haben.

Auflöſung der dramatiſchen Verwiklung. Dadurch verſteht man die Hauptauflöſung, wodurch das ganze Stük ſein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechiſchen Worte Cataſtrophe genennt *). Wie eine Berathſchlagung, wenn ſie ordentlich vollendet wird, einen Entſchluß hervorbringt, ſo hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewirkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensſchluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reiſe gerichtet war, endiget dieſelbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatiſchen ſind, finden ſich entweder Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die ſich dem Erfolg entgegen ſtellen; oder es zeiget ſich in dem Charakter der Hauptperſonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glüksumſtänden entſtehen muß; wobey ſich aber ſo viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Dasjenige, was dieſen Ausgang oder jenen Erfolg beſtimmt und auch begreiflich macht, iſt eigentlich die Auflöſung der Handlung. So iſt im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdekung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus ſey, die Auflöſung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg beſtimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und ſich ſelbſt verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und ſo iſt in **Addiſons** Cato der Selbſtmord dieſes Helden die Auflöſung, wodurch der Ausgang der Sache beſtimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflöſung iſt vollkommen, wenn ſie natürlich und vollſtändig iſt, auch zu rechter Zeit geſchieht. Natürlich iſt ſie, wenn ſie nicht nur aus der Handlung ſelbſt entſteht, ſondern ſo, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrſcheinliches in den Urſachen iſt, wodurch ſie bewirkt wird. Der Charakter des Cato macht ſeinen Entſchluß ſehr natürlich; eben ſo natürlich iſt die ſo oft vorkommende Auflöſung in Comödien, da ein Vater ſeinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben geſucht hat; daß ein liſtiger Mann, wie Ulyſſes, aller Hinderniſſe ungeachtet zu ſeinem Zwek kömmt; daß eine tollkühne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglüklichen Ausgang bewirkt. Es kömmt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Zufälle habe, daß er keine Wirkung zeige, deren Urſache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menſchlichen Dinge nicht angemeſſen ſey. Es iſt aber nicht genug, daß er ſelbſt die Möglichkeit de Sache nach dem ordentlichen Lauf der phyſiſchen oder

*) Cataſtrophe: converſio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennt man die Auflösung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung statt hat, so muß auch der Dichter bey seinen Auflösungen keinen machen. Läßt er eine Passion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzusehen war, plötzlich einen solchen finden, so geschehe es so, daß aus der Lage der Sachen erst nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflösungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen sehr schön werden; weil das, was unmöglich geschienen hat, desto lebhaftere Eindrüke macht, wenn man es wirklich und aus begreiflichen Ursachen bewirkt findet. So scheinet es unnatürlich, daß ein Mensch plötzlich seine Sinnesart ändere, daß er aus einem Bösewicht ein rechtschaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden sich wirkliche Veränderungen dieser Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Corneille seinem Trauerspiele Rodogüne durch eine andre Auflösung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den höchsten Gipfel kommen lassen. Dann hätte sie durch eine Rükkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erst über ihr Vorhaben gestutzt; dieses hätte sie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle sind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte sogar diese Auflösung im dritten Auftritt des vierten Aufzugs vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus sagen läßt:

> Vos larmes dans mon cœur ont trop d'intelligence,
> Elles ont presque éteint cette ardeur de vengeance.
> Je ne puis refuser des soupirs à vos pleurs.
> Je sens que je suis mère auprès de vos douleurs.
> C'en est fait, je me rends et ma colére expire,
> Rodogune est à vous, aussi bien que l'empire.

Da man Beyspiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menschen hat, so könnten dergleichen zu Auflösungen bisweilen versucht werden.

Es verdient wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verschiedentlich Auflösungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr seyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflösung dadurch, daß ein längst vergessener, oder für todt gehaltener Mensch plötzlich wieder erscheint; daß ein Vater sein Kind erkennet, das er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch itzt möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie itzo sind.

Die unnatürlichen Auflösungen sind die, welche man Maschinen nennt,

nennt, davon in einem besondern Artikel gesprochen worden.

Zur vollkommenen Auflösung gehört auch die Vollständigkeit, die darin besteht, daß unsre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung so erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzeln Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die entweder gerade oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder sich verliehren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunkt hingehen. Die Charaktere müssen völlig entwikelt seyn, daß der Zuschauer nichts mehr davon zu wissen verlanget; die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schiksal der Personen muß durch die Auflösung völlig bestimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann. Plautus hat verschiedentlich gegen diese Vollständigkeit der Auflösung gefehlt. So hat sein Stük, das er Mostellaria genennt hat, eine so unvollständige Auflösung, daß das Ende davon ganz abgeschmackt wird.

Es ist zwar eben nicht nöthig, wie einige meinen, daß die Auflösung zuletzt alle Personen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieselbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unsre Erwartung über die Personen befriediget, sie seyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen; nämlich, wenn unsre Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist*); nicht später, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht

*) S. Aufhaltung.

wieder abnehme. Beydes ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bey der Auflösung die stärksten Eindrüke im Gemüth zurück läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflösung bewirkt wird, ist besonders gesprochen worden*).

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieser Anmerkungen, so wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stücke sehr gefallen, darin diese Vorschriften nicht beobachtet sind: so kann man einmal für allemal dieses zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch diese Regeln wären beobachtet worden.
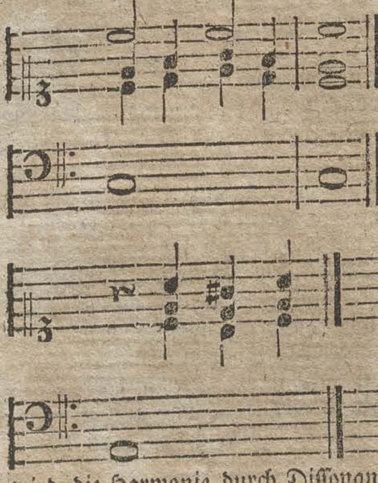
Was hier von der Auflösung der dramatischen Handlung angemerkt ist, kann auch auf die epische Handlung angewendet werden. Die Kunstrichter haben davon weniger geschrieben, weil der Dichter in dieser weniger Zwang fühlt, und also allen Foderungen leichter genug thun kann.

* *

Von der Auflösung im **Drama** handeln noch: Aristoteles περι ποιητ (XII. wo die Rede nämlich vom Exodus ist, und XVIII.) und mithin s. Commentatoren, als Dacier (S. 181. und 327. Ed. d'Amst. 1733.) Curtius (S. 182. 271 u. f. so wie Aubignac, im 9ten Kap. des 2ten B. seiner Pratique du Theatre (S. 122. 1 B. Amst. 1715. 8.) — Cailhava, in dem 31ten Kap. des 1ten und im 40ten Kap. des 2ten Theils s. Art. de la Comedie (1. 502. 2. 468.) —— Von der Auflösung in dem **epischen** Gedichte handelt Bossu in dem Traité du Poeme epique in dem 13ten und 15ten Kap. des 2ten Buches (S. 149 u. f. Amst. 1693. 12.) — Von der dramatischen sowohl, als epischen Auflösung, Batteux in s. Einleitung in die sch. Wiss. im 6ten Kap. des 3ten Art. Abschn. 1. Th. 2. (2. 33. 4te Ausg.)

*) S. Ausgang.

Auflösung der Dissonanz in der Musik. Hier wird das Wort Auflösung in einer ganz besondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herstellung der völligen Harmonie, sondern nur eine gewisse Gattung derselben bekömmt den Namen der Auflösung. In den beyden hiebey geschriebenen Beyspielen



wird die Harmonie durch Dissonanzen zerstört, da in dem zweyten und vierten Viertel des ersten Takts zwey Dissonanzen anstatt der Consonanzen stehen, sogleich aber wieder in Consonanzen durch steigen oder fallen eintreten; in dem andern Beyspiel aber werden gar alle Consonanzen in Dissonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Consonanzen zurüktreten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflösungen gerechnet *). Diese Dissonanzen erscheinen ohne Vorbereitung, und verschwinden auch plötzlich wieder; indem sie nur in geschwinden Bewegungen statt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat sich wieder nach der reinen Harmonie zu sehnen. Die eigentlichen Auflösungen betreffen nur diejenigen Dissonanzen, die durch Bindungen vorbereitet worden, und folglich wieder entbunden oder aufgelöst werden müssen. Weil diese Dissonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks, merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein wirkliches Verlangen nach der Herstellung der Ordnung erweken: so muß diese Herstellung auf eine befriedigende Weise geschehen. Daher sind die Regeln von der Auflösung der Dissonanzen entstanden. Je langsamer die Bewegung ist, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Dissonanzen gewesen ist, je genauer muß man sich bey ihrer Auflösung an diese Regeln binden. Ein kleines Versehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr sehr empfindlich.

*) S. Durchgang; Verwechslung.

Diese Regeln sind von den ältern Tonsetzern größtentheils für die langsamen Choräle und für die nachdrükliche Allabreve-Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit grosser Genauigkeit will behandelt seyn. Daß große Meister in geschwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, sich nicht allemal pünktlich an diese Regeln binden; (wiewol auch da die größten Meister sich am wenigsten Freyheiten erlauben) soll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachläßigkeit verleiten. Es ist allemal sicherer, sich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit sie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich, so daß sie daselbst zu einer Consonanz wird. Diese letzte Bedingung bestimmt die Fortschreitung oder das Stillliegen des Basses, wenn die Dissonanz in den obern Stimmen ist; und der obern Stimmen, wenn die Dissonanz im Baß ist. Wie diese Regel der Auflösung in allen Fällen beobachtet werde,

werde, erhellet aus der Tabelle der Dissonanzen *). Von der großen Septime, die aufwerts geht, ist anderswo gesprochen worden **).

Rameau und die, welche seine Theorie annehmen, haben Dissonanzen, welche bey der Auflösung einen diatonischen Grad herauf treten. Diese sind bis itzt von den deutschen Harmonisten nicht angenommen †).

Aufputzen der Gemählde.

Es ist eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andere Zufälligkeiten schadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer ersten Schönheit können hergestellt werden. Dieses Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit sehr hoch gebracht, und dadurch manches schöne Stük, das schon als verdorben, oder fast ausgelöscht, in einen Winkel gesetzt, und der Vergessenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Ansehen gebracht. Man hat sogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er sey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verschiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorsichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann sich daran waget, so läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in schlechten Zustand gerathene, Stüke besitzen, müssen sich sehr wol vorsehen, daß sie selbige durch ungeschikte Aufputzer nicht noch mehr verderben lassen. Es ist deßwegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der besten und erfahrensten Künstler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches sich keiner wagen soll, der darin nicht vollkommen unterrichtet ist. Es ist zwar viel davon bekannt worden *), aber niemanden zu rathen, die Künste an guten Gemählden zu probiren.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der seit vielen Jahren diese Kunst mit dem glüklichsten Erfolg ausübet, ist in diesen Gegenden der einzige, dem man auch die besten Sachen mit Zuversicht anvertrauen kann. Auch besitzt Herr Riedel, churfürstl. Gallerie-Inspector in Dresden, vorzügliche Geschiklichkeit in dieser Kunst.



Ausser der, von Hrn. Sulzer angeführten Anweisung zum Aufputzen der Gemählde, welche eigentlich aus dem Handmaid to the Arts, Lond. 1758. 8. genommen ist, hat man noch, von Lud. Crispi, einen Brief über diese Materie in den Lettere sulla Pittura, Scoltura etc. — Bemerkungen über die damit gespielten Betrügereyen und die Folgen für den Werth der Gemählde, finden sich in dem Gentlem. Magaz. 1764. S. 534.

Aufriß.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzelnen Theils desselben, in der die Umrisse aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeiget werden. Diese Zeichnung ist von der perspektivischen Zeichnung darin unterschieden, daß weder ein gewisser Augenpunkt, noch eine Ansicht, dazu genommen ist; da die perspektivische Zeichnung das

*) S. Dissonanz.
**) S. Septime.
†) S. Dissonanz; Sexte.

*) S. Bibliothek der schönen Wissensch. IV. Theil.

das Aeußere oder Innere eines Gebäudes so vorstellt, wie es aus einem gewissen Gesichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeister und den Werkleuten zur beständigen Richtschnur in Bestimmung aller Theile. Denn nach diesem Riß nehmen sie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

Aufschlag.

(Musik.)

Die schwache Zeit des Takts, da der, so den Takt schlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufschlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten besteht*). Man sagt von einem Tonstük, es fange im Aufschlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der letzten Zeit eines Taktes anfängt, auf welche sogleich der Anfang des zweyten Taktes folget. So muß ein Gesang anfangen, dessen Text jambisch ist, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erste Sylbe oder der erste Ton des Takts ist immer nothwendig lang. Also behandelt die Musik die jambische Versart, als wenn sie trochäisch mit einer vorgesetzten kurzen Sylbe wäre. Anstatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen Bu | chen,

liest der Tonsetzer:

Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen **).

Aufschrift.

(Beredsamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird*). Man kann die Aufschrift, ob sie gleich nicht nothwendig in Versen gemacht wird, als eine besondre Art des Sinngedichtes ansehen, und sie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufschrift soll, ihrer Absicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeste und nachdrüklichste Weise sagen. sie gehört deswegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe schätzen soll; denn es ist oft schwerer eine vollkommene Aufschrift, als eine große Rede zu machen. Eine weitläuftige Sache durch wenige Meisterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel sagen, ist in redenden Künsten gerade das schwerste. Da man weder Beschreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft stark zu rühren, so müssen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt seyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufschrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzesten Aufschrift sagen könne, sieht man aus der, welche Poußin auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde gesetzt hat: Auch ich war in Arcadien. Man lese nach, was der Abt dü Bos **) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft sehr glüklich in Aufschriften: und denen, welche in dieser Art zu arbeiten haben, ist zu rathen, daß sie die Aufschriften, welche Pausanias in seiner Beschreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechischen Anthologien findet, auch die besten von denen, die man aus alten Denkmälern gesammlet hat, fleißig studiren.

Außer

*) S. Takt.
**) S. Takt; Zeiten.

*) S. Denkmal.
**) Reflexions sur la poesie et la peinture T. I. Sect. VI.

Außer der sinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufschrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden. und von sehr gutem Wolklang seyn, damit er desto gewisser im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, sollte die Aufschrift in Versen seyn, in halben Versen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemistichia, Disticha Tetrasticha, nennt *). Weil man aber in einer so sehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, so geht dieses nicht allemal an. Anstatt der Verse muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es ist daher eine besondre Schreibart für die Aufschriften entstanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muster einer guten Aufschrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz stehenden Capelle, darin die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zusammengelegt sind, zu lesen ist:

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS MURATUM OBSIDENS AB HELVETIIS CAESUS HOC SUI MONUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufschrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen ist auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieser Stadt eine deutsche Aufschrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufschriften erläuterten. Es läßt sich leicht sehen, daß ein Gemählde dadurch sehr viel gewinnen kann *). Aber es ist schwer sie so schiklich anzubringen, als Poußin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch sind sehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andre Nebensachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferstich von Fueßli, der 1768 in London herausgekommen ist, darauf Dion, wie er in Syrakusa ein Gespenst sieht, vorgestellt wird, zu Gesichte kömmt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufschriften anzubringen, auf einmal sehen. Die Sache ist wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung **).

* *

Anweisungen zu Aufschriften sind verschiedene vorhanden; aber die Verfasser der, mir bekannten, sind größtentheils, auf Witzeleyen und Künsteleyen dabey verfallen. Indessen gehören sie zu der Litteratur dieses Artikels, und sind folgende, von italienischen Schriftstellern: L'Epitafio, Dial. nel quale si insegna il modo di comporre gli Epitafi all'antica, di Franc. Pola, Ver. 1626. 4. — Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea dell' arguta ed ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e symbolica . . . , . del C. D. Eman. Thesauro . . . Taur. 1654. verm. Ven. 1682. 4. Bologn. 1675. 4. Lat. durch Casp. Cörber, Frft. 1698. 4. Leipz. 1714. 4. (Das Buch soll eigentlich ein Commentar über das 3te Buch der Rhetorik des Aristoteles seyn, aber der Verfas. hat geglaubt das Sinnreiche nicht besser erklären zu können, als wenn er selbst sinnreich, d. h. in einem gezierten, geschrobenen Styl darüber schriebe. Den alten Innschriften spricht er,

*) S. Vers.

*) S. du Bos Reflex. etc. T. I. Sect. 13.
**) S. Allegorie; Historie.

er, wegen ihrer Simplicität, alles Verdienst ab. Er hat zugleich, als Beyspiele zu s. Theorie, eine Sammlung lateinischer Aufschriften auf alle mögliche Gegenstände heraus gegeben, welche zu Turin 1666. 12. zu Rom 1677. 4. zu Berlin (Col. Brand.) 1671. f. (3te Aufl.) zu Frft. und Leipz. c. not. Em. Phil. Panealbi, 1688. 4. gedruckt worden ist. Eine vollständige Sammlung s. Werke ist, in neuern Zeiten, zu Turin, in 3 Foliob. gemacht worden.) — Epigraphica, s. Elogia Inscriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de Inscript. .... facili methodo dissertatur, subjectisque exemplis . . . praecepta dilucidantur, Auct. Oct. Boldonio . . . Aug. Per. 1660. f. (Der Verf. hat beynahe die ganze Redekunst in s. Plan hineingezogen, und ein äußerst weitschweifiges, langweiliges Werk geliefert. Uebrigens hat auch er, als Beyspiel zu s. Theorie, Epigraphae relig. memorial. mortuales et encomiasticae, R. 1670. 4. drucken lassen.) — Ars nova argutiar. . . . in duas partes divisa, prima est epigr. altera Inscription. argutar. Auct. Iac. Masenio, Mod. 1660. 12. Col. Agr. 1668. 8. 1687. 12. (Ganz in der Manier des angezeigten Cannocchiale; besonders läßt der Verf. s. Witz in Innschriften auf D. Luthern aus.) — Epigrafia, o sia l'arte di comporre le Iscrizione latine, ridotte a regole da Gaet. Buganza, Mant. 1774. 4. — De Stylo Inscript. lat. Lib. III. a Stef. Ant. Morcelli, R. 1780. f. mit K. (Zum Nachschlagen, als ein Exempelbuch, gut.) — — Von französischen Schriftstellern: Traité des Inscriptions, p. Iacq. Ravenau, Par. 1666. 12. — Disc. sur le Style des Inscript. von Boileau, in s. W. (B. 2. S. 215. d. Par. Ausg. von 1757. 12.) Veranlaßt durch die prahlerischen Innschriften, welche Charpentier zu den Gemählden des Le Brun in der Gallerie zu Versailles gemacht hatte, und gegen den Pomp derselben gerichtet, aber mit unbedeutenden Gründen versehen. — Defense de la Langue franç. p. Mr (François) Charpentier, Par. 1676. 12. und De l'excellence de la langue franc. von ebend. Par. 1683. 12. Beyde gehören nur in so fern hieher, als der V. darin behauptet, daß die Innschriften in den Landessprachen gemacht werden müssen, und daß die französische Sprache hiezu geschickt sey. Die erste wurde durch die Meinung des Abts Bourzeys, und der ersten Mitglieder der, im J. 1663. gestifteten Acad. des Inscriptions et Belles Lettres, welche sich für das Gegentheil erklärt hatten, veranlaßt; die zweyte ist gegen die — Oratio de Monum. public. latine inscribendis, Auct. Ioa. Lucas, Par. 1677. 4. und bey Ayrers Comment. de praest. Auct. classic. Lipf. 1735. 8. gerichtet. — — Von deutschen Schriftstellern: Chr. Weisii De Poesi hodierno-politicor. s. de argutis Inscriptionibus Lib. II. Weiss. 1678. 8. Ien. 1738. 8. — Dan. G. Morhofi Comment. de Discipl. argutiar. s. l. 1693. 12. (Sie kam, erst nach des Verf. Tode, heraus, und scheint zu erweisen, daß auch er keinen Sinn für die Einfalt der alten Aufschriften hatte.) — De Stylo lapidari, Auct. Matth. Asp, Upf. 1737. 8. — — Uebrigens wäre vielleicht die Untersuchung der Frage: „in wie fern Aufschriften in der Landessprache abzufassen, oder nicht abzufassen sind?" in dem vorher gehenden Artikel an ihrer Stelle gewesen. Doch H. S. scheint hierüber schon mit mehrern, seine Partie gefaßt, und der lateinischen Sprache den Vorzug gegeben zu haben; es sey mir also erlaubt die, gewöhnlich, hiefür gebrauchten Gründe ein wenig näher zu prüfen. Die vorgebliche Allgemeinheit dieser Sprache hat sehr enge Gränzen. Derer, welche in jedem einzelen Lande sie nicht verstehen, sind immer noch mehrere, als derer, welchen sie, in Europa überhaupt, bekannt ist; und meines Bedünkens ist es doch besser, daß der einzele Fremde frage, was irgend eine Sache bedeute, als sehr viele Einheimische. Oder wollen wir überhaupt nur, der erstern wegen,

Denkmähler setzen? — Nun, so müssen wir auch nicht verlangen, daß sie, auf irgend eine Art auf das **Volk**, für welches, und unter welchem sie gesetzt worden sind, wirken, müssen nicht über die Gleichgültigkeit desselben gegen sie klagen. Schon durch Rücksicht auf andre Kunstgesetze werden sie ihm oft fremde genug gemacht. Der deutsche Mann in römischer Kleidung kann, unmöglich, in dem Deutschen so viel Theilnehmung erwecken, als der Römer, in römischer Tracht, in dem Römer erweckte; und man muß über das Band, welches, durch äußere Gleichheit, und durch Gleichheit der Sprache, unter den Menschen hervorgebracht wird, wenig nachgedacht haben, um jene Gleichgültigkeit nicht sehr natürlich zu finden. So lange wir noch immer die einzeln Glieder eines Volkes, so ganz zweckwidrig, von einander trennen, ist es thöricht, gemeinschaftlichen Geist von ihnen zu fordern. — Nicht besser werden die Aufschriften in todten Sprachen dadurch vertheidigt, daß die lebenden Sprachen sich ändern, daß sie veraltern, u. d. m. Eine deutsche Aufschrift aus dem 12ten Jahrhundert würde immer, jetzt noch, mehrern Deutschen verständlich seyn, als es die gemeinste Lateinische ist; und, wofern sie sonst die, ihr zukommenden Eigenschaften besäße, durch veränderte Mundart, nichts von ihrer Güte verloren haben. Auch hätten, diesem Einfall zu Folge, ja Griechen und Römer dergleichen nie in ihrer Sprache machen dürfen. Aber nicht genug, daß die neuere lateinische Aufschrift nicht durch diese Gründe gerechtfertigt werden kann, stehen ihr wirklich auch noch wichtige Gründe entgegen. Abgerechnet daß, wie gedacht, der ganze Zweck derselben größtentheils verloren geht, drückt sie selten das, was sie eigentlich ausdrücken, oder darstellen soll und will, wirklich und bestimmt aus; sie wird oft nur für gut gehalten, weil sie, entweder sich nicht anders machen ließ, oder weil sie nicht, scharf und genau, geprüft wird. Ihr fremdes Ansehen bedeckt ihre Mängel. Die Schuld dieser Mängel liegt, zum Theil, in den Gegenständen selbst; zum Theil, in der, immer nicht ganz vollkommen möglichen Kenntniß einer todten Sprache. Für Dinge und Begriffe, welche die Römer nicht hatten, konnten sie auch keine Wörter haben; und Wörter, mit welchen sie einzele, vermeintlich wirkliche, Wesen bezeichneten, sind, z. B. in neuern Zeiten, sehr oft, und so gar in den besten Aufschriften, zur Bezeichnung von bloßen Allgemeinbegriffen gebraucht worden. Besonders hat dieses Geschick den Apoll und die Musen getroffen. Ueberhaupt würde die Nachwelt, wenn sie Aufklärung über unsre Sitten, Gebräuche, Einrichtungen, u. d. m. in unsern lateinischen Aufschriften allein eben so suchen sollte, wie wir dergleichen Aufklärung in den Aufschriften der Vorwelt suchen und finden, zum Theil eben so falsche Begriffe erhalten, als wir, wenn wir den Glauben der ersten Christen, nach dem, von Fabretti (Inscript. ant. R. 1699. f. S. 168) bemerkten Gebrauche derselben, auf der Rückseite alter römischer Innschriften, eine christliche zu setzen, beurtheilen wollten. Wenigstens würden die alten Römer, Falls sie wieder kämen, uns, dem größten Theil dieser Aufschriften nach, für etwas ganz anders, als was wir sind und seyn wollen, halten müssen. — Die Frage wäre also nur, ob in den neuern Sprachen selbst unübersteigliche Hindernisse gegen gute Aufschriften liegen? Allein es bedarf, meines Bedünkens, keiner tiefen Untersuchung, um sehr balde wahrzunehmen, daß die letztern nicht so wohl durch die Eigenheiten der erstern, als durch unsre, von so vielen Seiten lächerliche, Rang- und Complimentensucht, oder durch die Quelle derselben, unmöglich gemacht werden, daß die Schwierigkeiten dabey überhaupt nicht, wie H. S. behauptet, so sehr aus der Sache selbst, als aus unserer Denkart, entspringen, und daß nicht blos das, was er dazu für nöthig hält, ein gutes Genie, und ein glücklicher Augenblick, sondern daß vorzüglich ein reiner, gesunder moralischer Sinn dazu erforderlich ist. Wir glauben

glauben noch immer, nirgends, ohne tiefe Verbeugungen irgend einer Art, wegkommen zu können; das Aeußre des Menschen, nicht sein innrer Werth, nicht das, was er an und für sich selbst, sondern das, was er durch seine bürgerlichen Verhältnisse ist, kömmt noch allenthalben, auch so gar auf seinem Leichensteine, zuerst in Betracht; wir suchen nur immer unsre Höflichkeit, und sehr selten Gefühl für moralische Würde, zu zeigen; wir wollen nie so wohl Andre als uns selbst sehen lassen; und ein solch kleinlicher Geist wird, in keiner Sprache, eine gute Aufschrift hervorbringen. Auch bilden wir, vergeblich, uns ein, diesem Geiste, durch die lateinische Sprache allein, gleichsam zu entgehen, oder ihn weniger darin an Tag zu legen. Schon der Gebrauch derselben in dieser Sache beweißt, meines Bedünkens, sein Daseyn. Sollte nicht er, vorzüglich, uns antreiben, an Rücksicht auf Fremde hiebey zu denken? Und sollten wir durch die lateinische Aufschrift, oder durch die Vertheidigung derselben, nicht öfterer blos unsre Bekanntschaft mit den alten Sprachen haben an Tag legen, oder uns, vor dem großen Hausen unsrer eigenen Landesleute gleichsam haben auszeichnen wollen? Wenigstens wird einem großen Theil unsrer Gelehrten, und vielleicht nicht ohne Grund, vorgeworfen, daß er nur gelehrt, oder Vorzugsweise gelehrt seyn will; daß Gelehrsamkeit für ihn nicht blos Mittel, sondern Zweck ist. Doch der Bewegungsgrund hiezu sey auch, welcher er wolle: die Sache selbst verräth nur zu oft jene Eigenthümlichkeit unsrer Geistesbildung. Nicht wenige unsrer neuern lateinischen Aufschriften sind durch sie eben so oft lächerlich und eckelhaft, als die Deutschen matt und schaal und langweilig geworden; und wirken dadurch, daß sie lateinisch sind, nur um desto widriger. — Freylich liegt die Schuld hievon nicht in dieser Sprache selbst. Es läßt sich nicht läugnen, daß sie, vermittelst der ihr eigenen Gedrängtheit des Ausdruckes, im Ganzen, Vorzüge hiezu besitzt, so wie sich nicht läugnen läßt, daß die unsrige — um bey ihr stehen zu bleiben — vermöge der Artikel, der Zeit- und Hülfswörter, die Aufschrift leicht weitschweifig machen kann. Aber, jenes Verdienst der lateinischen Sprache beruht für uns auf einer Art von Täuschung, oder vielmehr es besteht eigentlich nur darin, daß die lateinische Aufschrift deswegen weniger Raum einnimmt. An Kürze des Sinnes selbst gewinnt sie, für uns, dadurch nichts. Wir mögen nun auch sagen, was wir wollen: so verstehen wir solche nur immer dadurch, daß wir sie, ob wir uns dessen gleich vielleicht selten bewußt sind, stillschweigend in unsre Muttersprache übertragen. In einer todten Sprache denkt, eigentlich, auch so gar derjenige nicht, welcher keine einzige lebende ordentlich zu reden weiß. Die beyden Wörter z. B. Tertium Consul, oder Consul Tert. bestehen für uns immer aus den vieren: „zum dritten Mahle Consul," oder wohl noch aus mehrern; und das einzige Terminavit heißt für uns immer: „er hat beendigt." Auf Beschränkung dieser äußern Weitschweifigkeit, oder auf Sparung des Raumes, würden wir also bedacht seyn müssen; und was hindert uns nun, zu diesem Zwecke, gewisse einzele Wörter, ein für allemahl, eben so abzukürzen, als die Römer deren abkürzten? Nicht allein mit den Artikeln, sondern auch mit den mehresten unsrer so genannten Ehrentitel — wofern wir diese durchaus führen lassen wollen — würde dieses sehr leicht, und auf eine allgemeine, allen verständliche Art, möglich seyn. Ist nur erst unsre Denkart berichtigt, die Sprache wird schon folgen. Diese hat so gar einige Eigenschaften, welche uns zu guten Aufschriften nöthigen, oder doch schlechte verhüten könnten. Unsre Superlativen z. B. sind größtentheils so übellautend, daß sie Jeden, der nur ein wenig Ohr hat, vor aller Uebertreibung zu bewahren vermögen. Doch sie sey denn auch weniger, als die lateinische, geschickt hiezu: kann durch diesen, ihren Mangel an Geschickheit, ihr die Schicklichkeit dazu gänzlich genommen werden?

Würden wir uns wohl getrauen, in römischer Tracht, so gut sie uns auch stehen möchte, vor unsern Mitbürgern, im täglichen Leben, zu erscheinen? Oder glauben wir nur den, der lateinischen Sprache, in Rücksicht hierauf, gegebenen Vorzug vor denen rechtfertigen zu können, welchen wir dadurch Zeichen von Achtung zu geben uns einbilden? Sollten Griechen und Römer nicht über uns lachen, wenn sie uns ihnen so vieles blos **nachmachen** sähen? Wir reden so oft, so viel von ihrem großen Geschmack — und machen aus dem Schönen unaufhörlich ein Spielwerk, nehmen immer zuerst Rücksicht auf Kunstkenner und Kunstliebhaber; handeln immer so, als ob wir nichts, als dieses wären, und dieses zuerst seyn wollten. Wir befolgen die Manier, nicht die Grundsätze dieser Völker. Immerhin opfre der Künstler, der sich selbst, der für sich allein ein Denkmahl setzt, der Kunstschönheit alles auf; wer wird es ihm verargen? Aber das öffentliche Denkmal, das Denkmahl, welches für das gemeine Wesen gesetzt wird, oder, als von dem gemeinen Wesen gesetzt, angesehen werden soll, zeige, von allen Seiten, auch seine Beziehung auf das gemeine Wesen. Auf dieses zu wirken, muß der Zweck desselben, und diesen Beziehungen muß Schönheit untergeordnet seyn. Eigentlich kann es nur, vermittelst jener Beziehung wirklich schön werden. Wenigstens darf, was blos durch sich allein wirkt, blos bey sich allein den Zuschauer feste hält, was nicht eine Menge edler Nebenbegriffe zu erwecken vermag, was nicht Spuren, oder in so fern es nicht, Spuren des wirklich denkenden Geistes trägt, keine Ansprüche auf hohe Schönheit, oder Größe, machen. Und es wäre denn doch, beynahe, mehr als Thorheit, wenn wir, durch Nachmacherey griechischer oder römischer Denkmähler allein, griechischen oder römischen Geist, überhaupt, hervor bringen, oder die Neuern zu alten gänzlich machen zu können, wähneten, so wie es, im Ganzen, wohl sehr zweckwidrig seyn würde, sie durchaus, und in allen Fällen, wieder dazu machen zu wollen. Auch bestand der Geschmack dieser Völker nicht in dem Geschmacke in ihren Kunstwerken, sondern er zeigte sich nur darin. —

Daß, übrigens, ein großer Theil der, von ihnen auf uns gekommenen Aufschriften, immer noch, als die beste Anleitung zu der Theorie derselben angesehen werden könne, behauptet, meines Bedünkens, H. S. mit vollkommenem Recht, obgleich freylich zu wünschen wäre, daß ein Mann, wie z. B. J. C. Adelung, in s. Werke über den Styl, auch etwas über den Styl der Aufschrift gesagt hätte. Eine Nachricht von den verschiedenen, mehr oder weniger, allgemeinen, oder besondern, Sammlungen jener wird indessen immer hier an rechter Stelle stehen. Die erstern, welche sich hiemit beschäftigten, waren Cyriacus von Ancona, Joh. Marcanova von Padua, und Felice Feliciano von Verona, welche sämmtlich im 15ten Jahrh. lebten. Aber nur die Sammlung des erstern ist der Welt, und zwar nicht ehe, als ums Jahr 1600 von Car. Maroni, Bibliothekar des damahligen Cardinales Barbarini, bekannt gemacht worden; sie verdient, indessen, immer, ihres Alters wegen, hier den ersten Platz, und führt den Titel: Epigrammata gr. et lat. reperta per Illyricum a Cyriaco Anconit. s. l. e. a. f. Rom. 1747. f. Auch gehören noch, in Rücksicht auf die Geschichte dieser Sammlung, dessen, von Laur. Mehus herausgegebenes Itinerarium Flor. 1742. 8. so wie sein Commentar. Nova Fragm. not. illustr. ab Hannib. de Abat. Oliverio, Pis. 1763. f. hieher. Das erste gedruckte Werk dieser Art aber war: — Conr. Peutingeri Rom. vetustat. Fragm. Aug. Vindel. 1505. f. (Es enthält die, um Augsburg herum, aufgefundenen Aufschriften; aber es scheinen mancherley Unrichtigkeiten darin eingeschlichen zu seyn.) — Collectanea Antiquitat. in Urbe atque Agro Moguntino repertar. Mog. in Aed. Io. Schoeffer 1520 und 1525. f. mit Holzschn. (Joh. Huttich war, B e-

kannter Maßen, Verfasser dieses Werkes) — Iac. Mazochii Epigr. ant. Urbis, Rom. 1521. f. mit Holzschn. — Pet. Apiani et Barth. Amantis inscript. S. S. vetustat. non tant. Rom. sed totius fere orbis, Ingolst. 1534. f. (Auch diese Sammlung wimmelt, wie mehrere der vorigen, von untergeschobenen Aufschriften und Unrichtigkeiten.) — Consulum, Dictator. Censorumque Rom. series, una c. ipsor. triumphis . . . . p. Barth. Marlianum, Rom. 1549. 8. c. Franc. Robortelli, Ven. 1555. 8. — Sigfr. Rybisch Monumenta Sepulcror. c. Epigr. Ingen. et doctrina excell. viror. . . ex Archet. expr. et in aes inc. p. Tob. Fendi f. l. 1574. f. Frcft. 1589. f. — Mart. Smetii Inscript. antiq. per Europam passim obviae, c. auctar. Iusti Lipsii, Lugd. B. 1588. f. — Steph. Zamosii Analecta lapid. vetust. et nonnullar. in Dacia Antiquit. Patav. 1593. 8. — Ian. Gruteri Inscript. Romanar. Corpus ex offic. Commel. 1603. f. 2 B. not. Marq. Gudii emend. cura Ioa. Georg. Graevii, Amstel. 1707. f. 2 B. oder 4 Th. mit K. (Daß diese 2te Aufl. durch Druckfehler äußerst entstellt ist, ist bekannt) — Ge. Gualtheri Collect. Inscript. et tabular. Siciliae, atque Brutiorum, c. animadv. Mess. 1624. 4. — Marmora Arundelliana, s. Saxa graece incisa . . . public. . . . Ioa. Seldenius, Lond. 1628. 4. unter dem Titel: Marmora Oxoniensia . . . rec. et. perp. comment. illustr. Humphry Prideaux . . . Ox. 1676. f. mit allerhand Abh. verm. und von Mettaire herausgeg. Lond. 1732. f. ex rec. I. Chandleri, Oxon. 1763. f. mit K. und in 3 Theilen, wovon der 2te und 3te Theil 245 Aufschr. enthält. (Die Aechtheit der parischen Chronik ist, in neuern Zeiten, von Engländern, bestritten und vertheidigt worden. Zu den erstern gehört Robertson, welcher einen Aufsatz gegen sie herausgab, den Hewlett beantwortete, und gegen welchen auch Rich. Gough Bemerkungen in den 9ten B. der Archaeologia, or Miscell. Tracts relat. to antiquity" einrücken ließ. Auch unter uns hat K. F. C. Wagner sich ihrer in der Schrift: Die parische Chronik, griechisch, übers. und erläut. nebst Bemerk. über ihre Aechtheit, Gött. 1790. 8. angenommen; und in den beyden ersten Stücken des Wiedeburgischen Humanistischen Magazines für das Jahr 1789 findet sich eine andre Uebers. derselben.) — Sertorii Ursati Monumenta Patavina, coll. explic. et suis iconibus expressa, Par. 1652. f. Die, vom J. 1612. angeführte Ausgabe ist mir nicht bekannt; der Aehnlichkeit des Inhaltes wegen, verbinde ich damit gleich: Li Marmi Eruditi, ovvero Lettere sopra alcune antiche Inscrizioni, di Sert. Ursato, Pad. 1659 — 1719. 4. als in welchem letztern Jahre erst der 2te Theil erschien. Auch gehören noch hieher: Gli Arronzi, ovvero de' Marmi antichi, Pad. 1655. 4. — Octav. Falconerii Inscript. athleticae, cum auctar. veter. Inscript. ex marmor. Afric. R. 1668. 4. — Ioa. B. Ferretii Musae lapidar. s. Antiq. in marmor. carmina c. explicat. Ver. 1672. f. — I. H. Norisii Cenotaphia Pisana Caji et Lucii Caesar. dissertat. illustrata, Ven. 1681. f. — Th. Reinesii Syntagma Inscript. antiquar. inprimis Romae vet. c. Commentar. Lips. 1682. f. — C. Caes. Malvasiae Marmor. Felsinea, viror. doctor. exposit. robor. et aucta, Bon. 1690. f. mit K. — I. Malat. Garuffi Lucerna lapidar. Armini 1691. 4. — Guil. Fleetwood Inscript. antiquar. Sylloge, Lond. 1691. 8. — Inscript. graecae Palmyrenor. c. schol. et Annott. Edw. Bernardi et Th. Smithii, Traj. ad R. 1698. 8. wozu noch Iac. Rhenferdi Periculum Palmyr. s. Litter. veter. Palmyr. Spec. Franeq. 1704. 4. und De Inscript. Palmyr. quae in Museo Capit. adserv. interpret. Epistol. F. A. Ant. Georgii, R. 1782. 8. gehört. — Raph. Fabretti Inscript. ant. quae in aedibus paternis asservantur, Explicat. R. 1699 und 1702 f. — Phil. a Turre Monum. veter. Antii,

h. e. Inscript. M. Aquilii, et Tab. Solis Mithrae, R. 1704. 4. Ich setze gleich hinzu: Fr. Blanchini Epist. de Lapide Antiati, in qua agitur de villa Hadriani, R. 1698. 4. und Ios. Roc. Vulpii Tab. Antiana, e ruinis veter. Antii effossa, R. 1726. 4. — Iscrizione antiche della Citta di Palermo, da Gaet. Nota, ed. Marsala, Pal. 1721. 8. womit die Antiche Iscrizione di Palermo, Pal. 1765 4. zu verbinden sind. Auch gehören, im Ganzen, hieher: Iac. Ph. d'Orville Sicula quibus Sicil. veteris rudera, additis Antiquit. Tab. illustrantur. Amstel. 1764. f. 2 Th. so wie des Prinzen von Torremuzza Siciliae et adjacent. insular. vet. inscript. nova Collectio, Panor. 1769. 4. — Camera ed Inscrizioni sepulcrali de' Liberi, Servi ed Ufficiali della Casa di Augusto, scop. nella via Appia, ed illustr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Inscript. ant. graecae et romanae, quae extant in Etruriae urbib. c. Ant. Mar. Salvini et Ant. Fr. Gorii not. Flor. 1727 — 1734. f. 3 B. mit K. — Ioa. B. Donii Inscript. ant. c. not. et ind. Ant. Franc. Gorii; acc. Deor. Arae c. observat. Flor. 1731. f. mit K. — Ant. Inscript. c. graec. tum lat. olim a Marq. Gudio coll. nuper a Io. Koolio digestae, nunc a Franc. Hesselio ed. c. eor. annotatt. Leov. 1731. f. — Marmora Pisaurensia, not. Annib. de Abatib. Oliverii illustr. Pis. 1738. f. mit K. — Lud. Ant. Muratorii Nov. Thesaurus vet. Inscript. Mediol. 1739. — 1742. f. 4 B. mit K. Das Werk fand, bekannter Maßen, sehr viel Gegner, und auch einige Vertheidiger. Ich schränke mich auf Io. Casp. Hagenbuchii Diatr. de graec. Thesauri novi Murator. marmor. quibusd. metric. Tig. 1744. 8. ebend. Epistol. Epigr. in quibus ant. Inscript. explic. Tig. 1747. 4. auf P. Wesselingii Lib. ad Inscript. in Corpore Murator edit. in qua P. Sulpicii Quir. et Censu Syriaci census est. Ultraj. 1745. 4. und auf Chph. Saxii Lapid. vetustor. Epigr. et periculum animadv. in aliquot class. Marmor. Syntagm. Lips. 1746. 4. ein. Ein Zusatz Ad nov. Thes. vet. Inscript. Muratorii, von Seb. Donati erschien Lucca 1764. f. — Marmora Taurinensia, dissertat. et not. (Ant. Rivautellae et Pauli Ricolvi) illustr. . . . Aug. Taur. 1743 — 1747. 4. 2 B. mit K. — Museum Veronense, h. e. Ant. Inscript. atque Anaglyphor. Collectio, Ver. 1749. f. wozu noch des Gius. Bartoli Dissertaz. . . . del publ. Museo d'iscrizione eretto in Verona . . . Ver. 1745. 4. gehört. — I. M. Bonadae Anthologia, S. Collect. omnium veter. Inscript. poeticar. t. graec. q. latinar. in ant. lapidibus sculptar. Rom. 1751. 4. 2 B. — Inscript. Atticae, nunc demum ex schedis Maffei edit. lat. interpretat. illustr. ab Edm. Corsini, Flor. 1752. 4. — Rich. Pococke et S. Milles Inscript. Ant. Graecae et latino . . . s. l. 1752. f. S. auch dessen Descript. of the East, Lond. 1743. f. 2 Bd. Deutsch, Erl. 1754. 4. — Inscrizioni ant. disposte per ordine di varie classi ed illustr. con alcune annotazioni da Bened. Passionei, Luc. 1763. f. — Gasp. Al. Oderici Dissert. et Annot. in aliquot ineditas Veterum Inscriptiones . . . Rom. 1765. 4. — Della Citta di Aveja ne' Vestini, ed altri luoghi di ant. Memoria, Dissertaz. di Vito Mar. Giovenazzi, nel quale . . . XXIII. iscriz. vengono illustr. . . . Rom. 1773. 4. — Inscript. antiq. pleraeque nondum editae, in Asia minori et Graec. praesertim Athenis coll. . . . Edid. Rich. Chandler . . . Oxon. 1774. f. — Inscript. Romanar. fasc. c. explicat. notar. Par. 1774. 8. — Musei Capitolini ant. Inscript. a Franc. Eug. Guasco . . . nunc primum conjunctim editae . . . Rom. 1775 — 1778. f. 3 Bd. — Raccolta di div. antiche inscrizioni . . . ritrovati negli Stadi del Re di Sardegna . . . di Eugen. de Levis. Tor. 1781. 4. — Inscriz. ant. della villa

Albani,

Albani, publ. di Gaetano, R. 1785. 4. — Aber ausser diesen eigentlichen Sammlungen von Inschriften, sind deren nicht allein in vielen, bereits bey dem Art. Antik angezeigten Werken, als in Boissards Antiquit. Urbis Romae, in Jac. Spons Miscell. Antiq. erud. in Montfaucons Ant. expliquée, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. in des Caylus Recueil d'Antiquités, u. a. m. zu finden, sondern auf sie gehen noch besonders: Les illustres Observat. ant. du Sr. Gab. Simeon en son dernier voyage d'Italie l'an 1557. Lyon 1558. 4. Ital. ebend. 1558. 4. mit K. — Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant. p. Jacq. Spon et Georg Wheler, Leyde 1675. 12. 3 B. Deutsch Nürnb. 1690. f. Engl. Lond. 1682. f. — Auch liefern deren noch: Bern. Scardeonii De antiquitate Urbis Pataviae . . . Lib. III. Basil. 1560. f. und im 4ten Bande des Burmannschen Thesaurus. — G. Fabricii Roma et Antiquit. Lib. III. ex aere, marmor. sax. membranisve veter. coll. Bas. 1560. 1587. 8. — C. Inghirami Fragm. Etruscar. antiq. Frcft. 1637. f. (deren Aechtheit freylich durch des Leo Allatius Animadv. Par. 1640. 4. und bey s. Animadv. in Libr. Alph. Cicarellii . . . R. 1642. 12. sehr verdächtig geworden ist.) — Onuphrii Panvini Antiq. Veron. Lib. VIII. Ver. 1640. f. (Das Werk ist, bekannter Maßen, älter; aber die erste Ausg. ist mir nicht bekannt.) — Roma sotterranea di Ant. Bosio, R. 1632. f. 1650. 4. mit K. und Pauli Aringhi Roma subterranea, R. 1651. f. 2 B. — Le Memorie Bresciane di Ott. Rossi, Bresc. 1616. 4. verm. Bresc. 1693. 4. — Osservaz. sopra i Cimeteri di Roma, da Fr. Boldetti, Rom. 1720. f. — Edm. Chishull Antiquitat. Asiat. Christian. Aeram anteced. . . . . Lond. 1728. f. mit K. — Thesaur. Antiquitat. Beneventar. . . . . Ioa. de Vita, Rom. 1754. f. 2 B. — Alex. Sym. Mazochii Commentar. in Herculan. Musei aeneas Tab. Hercul. Neap. 1754. f. 2 B. — Saggio di Lingua Etrusca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanzi — u. v. a. m. — Und Gius. Cartani geht mit einer vollständigen Sammlung aller, bis jetzt aufgefundenen um.

Zu der **Verständlichkeit** derselben können folgende Werke führen: in Ansehung der **griechischen**, Graecorum Siglae lapidariae a Scip. Maffei coll. et explicatae, Ver. 1746. 8. und eben desselben Artis crit. lapidariae quae extant, ex ejus Autogr. a . . . Ioa. Frc. Seguerio fideliter exscripta, et a Seb. Donato edita . . . Luc. 1765. f. — Ed. Corsini Notae graecor. f. Vocum et Numeror. Compendia, quae in vet. tab. observ. . . . . Flor. 1749. f. — — In Ansehung der **lateinischen**: der (vorgeblich alte) Grammatiker M. Valerius Probus, De Notis Romanor. interpret. in Putschens Grammat. S. 1494 u. f. und einzeln, Ven. 1499. und 1518. 4. Par. 1510. 8. ex ed. Henr. Ernst, Sor. 1647. 4. — Sert. Ursati Commentar. de Not. Romanor. Pat. 1672. f. Hag. Com. 1736. 8. — Ioa. Nicolai De Siglis veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703 und 1706. 4. — Istitutione antiq. lapidaria, o sia introduzione allo Studio delle ant. iscrizioni, in III. Libri, Rom. 1770. 8. von dem Jes. Fr. Ant. Zaccaria. — — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Bern. de Montfaucon Palaeographia graeca, s. De ortu et progressu Litter. gr. Par. 1708. f. mit K. — D. P. Carpentier Alphabetum Tironianum, s. Method. Notas Tir. explicanti, Lut. Par. 1747. f. mit K. — Der Nouveau Traité diplomatique . . . Par. 1751 — 1765. 4. 6 B. (besonders der 3te B.) u. a. m. U. über die Geschichte und Litter. dieser Verkürzungen, Fabricii Bibl. lat. Lib. II. C. IX. T. II. S. 113. Anm. b. Edit. Ern. — —

Von dem **Nutzen** der Aufschriften handeln: Franc. Oudendorpii Orat. de veter. Inscript. et Monumentor. Usu . . . Lugd. B. 1745. 4. — I. F. Eisenharti Comm. de Auctorit. et Usu Inscript. in Jure, Helmst. 1750. 4.

Ein vollkommenes Werk der Art fehlt uns aber; bekannter Maßen wollte es Gudius schreiben. — —

Allerhand litterarische Nachrichten darüber finden sich im 10ten Kap. des 2ten Theiles von Juvenel de Carlencas Essais sur l'Hist. des Belles Lettres, des Sciences et des Arts (S. 126. d. d. Uebers. eines der besten Capitel in diesem sonst ziemlich seichten Werkchen) — in dem 3ten Abschnitt von Joh. Frdr. Christ Abhandl. über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthumes, S. 48 u. f. — in Io. Aug. Ernesti Archaeol. litteraria S. 36 und 210 der 2ten Ausg. Lipf. 1790. 8. — —

Da, indessen, in dem vorstehenden Artikel, die Rede von Aufschrift überhaupt ist: so gehörte allerdings auch die Litteratur der **neuern Aufschriften** hieher. Der davon gemachten Sammlungen sind sehr viele; aber freylich enthalten die mehresten nichts, als Grabschriften. Die, mir bekannten, sind: Chr. Tom. Schosseri Inscript. nobiliores totius Europae, ut plurimum funerales . . . Halberst. 1520. 8. — Luc. Lossii Epit. Princ. Duc. et Viror. in Saxonia infer. illustr. Witeb. 1580. 8. — Barth. Burchelati Epitaphior. Dial. VII. ad illustrior. Civ. Tarvisii Memor. Ven. 1583. 4. — Nath. Chytraei Inscript. max. recent. Monumenta, s. l. 1599. 8. — Sim. Grunaei Basiliens. Monumentor. Epigr. Lign. 1602. 8. womit ich gleich Io. Grossii Basilea sepulta, retecta, s. Urbis et Agri Basil. Monum. sepulchr. ol. a Io. Grossio coll. et ad Ann. 1661. cont. a lo. Toniola, Bas. 1661. 4. — Balth. Menzii Synt. Epitaphior. Witebergens. Magd. 1604. 8. — Reges, Reginae, Nob. et alii in Eccl. coll. B. Petri Westmonaster. sepulti, usque ad A. 1606. Lond. 1606. 4. — I. A. Ackeri Inscript. et Elogia, Ien. 1608. 8. — Melch. Adami Apogr. Monumentor. Heidelbergens. Haid. 1612. 4. — P. Andr. Canonherii Flores illustr. Epitaph. Antv. 1613. 8. — Franc. Swertii Monum. sepulcr. Duc. Brabantiae, Antv. 1613. 8. Ebendeselben Delic. Christ. Orbis sel. Colon. Agr. 1625. 8. und ebend. Collect. Epitaph. joco-serior. var. lingua script. Col. 1645. 8. — Val. Arithmaei Epitaph. Londinensia. Franeq. 1618. 12. — Dan. Praschii Epitaph. Augusta Vindel. Aug. Vind. 1624 — 1626. 4. 3 Theile. — M. Zuer. Boxhornii Monumenta illustr. viror. et Elogia, Amst. 1638. f. — Io. Bapt. Ursi Inscript. Neap. 1643. f. — Urbis Patavini Inscript. c. Phil. Tomasini, Pat. 1644. 4. verm. von J. Salmoni, ebend. 1701. Agri Patavini Inscript. sac. et prof. c. Phil. Tomasini, Pat. 1654. 4. verm. von J. Salmoni, ebend. 1696. 4. — Inscript. ant. Basilicae S. Pauli ad viam Ostiensem, Rom. 1654. f. — Phil. Labbe Thesaur. Epitaph. veter. et recentior. Par. 1666. 8. — Pet. Io. Resenii Inscript. Hafnienses, lat. dan. et germ. Hafn. 1668. 4. — Dodonis Richeae (Otto Aicher) Theatr. funebre, exh. Epit. nova, ant. seria et jocosa, Salisb. 1673. 4. 4 Th. — Basilica Bruxellensis, Amstel. 1677. 8. — Phileleutheri Timareten Collectio Monumentor. rerumque max. insign. Belgii foederati, Amstel. 1684. 8. — Sal. Stepners Inscript. Lipsienses, Leipz. 1686. 4. — Epit. Budissinensia lat. Dr. 1696. 8. — Io. Christph. Boehmeri Inscript. sepulchr. Helmstadienses, Helmst. 1710. 8. — — Joh. Gottfr. Michaelis Dreßdnische Inscriptiones und Epitaphia, Dresd. 1714. 4. — Amad. de Benignis Inscript. varior. int. Ital. Monumentor. Streg. Sil. 1715. 8. — Io. Aug. Guidarelli Inscript. nonnullae... Perus. 1721. 8. — Io. Phil. Slevogtii Inscript. varii generis, Ien. 1724. 4. — I. C. Nemeiz Inscript. singular. Fasciculus, Lips. 1726. 8. — Jos. S. Grüblers Beschreibung des Churfürstl. Begräbnisses und der 5 Kirchen zu Freyberg mit den daselbst befindlichen Epit. und Inscript. Dresd. 1732. 8. — Toldervy's Epitaphs, Lond. 1754. 12. 2 B. — Select Collect. of Epitaphs, Lond. 1759. 12. — Rec. d'Epit.

d'Epit. serieuses, badines, satir. et burl. p. Mr. de la Place, Brux. 1782. 12. 3 Bde. — Auch können noch zu den neuern Aufschriften eigentlich die in dem vorher angezeigten unterirrdischen Rom des Ant. Bosio und Pauli Aringhi, und in dem Werke des Boldetti gerechnet werden.

Auftritt.

(Schauspiel.)

Der Theil der dramatischen Handlung, der ununterbrochen von denselbigen Personen behandelt wird. Ein Auftritt ist zu Ende, und ein neuer fängt an, sobald eine Person von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt. Wenigstens ist dieses die itzige Bedeutung des Worts. Wir finden zwar in einer Comödie des Plautus, daß ein solcher Auftritt in drey Scenen vertheilt ist *). Taubmann merkt dabey an, daß dieses vermuthlich deßwegen geschehen, weil die Reden der Personen in diesem Auftritt zweymal durch Tanz und Gesang unterbrochen worden. Daß in den dramatischen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darin erscheinenden Personen voran stehen, ist eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf sich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Personen, diese Punkte sind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Person ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weggehen noch auftreten soll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer seyn, sondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung stehen soll. Beydes erfordert die Natur der Sache. Doch werden diese Regeln, so wie alle andere, vielfältig übertreten. In den englischen Comödien kömmt dieses besonders oft vor, daß zwey Personen abtreten und die Bühne leer lassen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; so daß man lange nicht weiß, wie diese hieher kommen, oder in was für Verbindung sie mit den vorigen stehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt sich für jeden Fehler eine Entschuldigung finden. Gewiß aber ist es, daß dergleichen nicht zusammenhängende Auftritte die Aufmerksamkeit zerstreuen, und daher wirkliche Fehler sind.

Aus allzuängstlicher Beobachtung des Zusammenhangs begehen die französischen und deutschen Dichter einen andern Fehler, der wirklich anstößig ist. Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieses Mißtrauen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo diese Ankündigung nöthig ist: aber sie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung ist die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Personen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für sich handelt, als wenn die andere sie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutsamkeit anzubringen sind. Insgemein sind sie abgeschmakt. Unsere Schaubühnen sind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen sehr lustig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zwey-

*) Stichus Act. V, Scen. 5. 6. 7.

zweyten Aufzugs im Poenulus ein gutes Beyspiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts oder sehr wenige Worte gesprochen werden, sind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewissen Gelegenheiten sehr gute Wirkung thun, wenn nur der Dichter sich auf die Geschiklichkeit der Schauspieler verlassen könnte. In der Oper wären sie leichter zu behandeln; weil die Musik der stummen Handlung zu Hülfe käme. Der besondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, ist anderswo gedacht worden *).

* *

Was Hr. Sulzer in diesem Artikel von der nothwendigen, oder, wie er sich ausdrükt, aus der **Natur der Sache**, hergeleiteten **Verbindung** der verschiedenen Auftritte sagt, ist wohl nicht aus der Natur der Sache, sondern aus dem französischen Drama, und den Kunstrichtern dieser Nation abstrahirt; denn wenn, wie die Erfahrung es lehrt, die Täuschung nicht, durch das Gegentheil gemindert, und, auch in der Natur, eine ganze Handlung sehr oft ausgeführt wird, ohne daß alle Augenblicke, oder alle Theile derselben, auf diese Art mit einander verbunden, oder aneinander gekettet wären: so kann die Vorschrift unmöglich in der **Natur der Sache** gegründet seyn. Unstreitig ist diese ganze Lehre, aus dem allgemeinen Begriff einer Handlung entstanden; aber allgemeine skelettirte Begriffe muß man ja nicht gänzlich auf Darstellungen von Dingen, welche sich wirklich ereugnet haben, oder die wir, vor unsern Augen sich sollen ereugnen sehen, anwenden; das ist nichts, als falscher Gebrauch der Philosophie, von welchem, wie mir dünkt, in der Theorie der Künste, nur zu viel Spuren zu finden sind. Wenigstens läßt sich diese Lehre schlechterdings nicht aus den Beyspielen der Alten herleiten; und wenn Hr. S. es blos als eine Eigenthümlichkeit der englischen Bühne ansieht, daß zwey Personen abtreten, und zwey andre auftreten, ohne daß zwischen dem, was diese und was jene sagen, eine Verbindung wäre: so scheint er sich hier gar nicht der, auf uns gekommenen, Werke der Griechen und Römer erinnert zu haben. Zwar war bey Stücken, deren Scene gewöhnlich ein öffentlicher Platz ist, dieses vielleicht natürlicher, als bey solchen, welche in geschlossenen Zimmern oder Häusern spielen; allein selbst Corneille sah diese Verbindung nur für **Zierde**, nicht für **Regel** an; und Diderot in seiner Abhandlung über die dramatische Dichtkunst hinter seinem Hausvater (S. 296 der Ueb. 2te Aufl.) sagt: „Terenz läßt das Theater wohl dreymal hinter einander leer, und das mißfällt mir, besonders in den letzten Aufzügen, ganz und gar nicht; . . . . es scheint eine große Verwirrung anzuzeigen.“ — Auch haben unsre mit diesen Künsten so hochprahlenden Nachbarn jenseits des Rheins nichts, als den Schein derselben, wie es Lessing in seiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Voltaireschen Merope (I. S. 357) anschaulich genug gemacht hat. Die Sache scheint also nur dann ihren Werth zu haben, wenn sie der wirklichen völligen Darstellung der Begebenheit oder des Charakters, welche der Dichter unternommen hat, gar keinen Eintrag thut; dieser muß sie untergeordnet bleiben. Freylich aber darf, wer dieses nicht kann, jenes nicht vernachlässigen; denn, was stellte er alsdenn noch von einer Handlung dar, wenn er nicht das Gerippe davon darzustellen weiß? — Uebrigens ist, was Hr. S. sagt, (wie man es leicht denken kann) eben das, was Aubignac im 5ten Kap. des 3ten B. s. Prat. du Theatre (I. 220. Amst. 1715. 8.) ausführlicher lehrt. Das Wichtigere bey der Sache, wie nähmlich einzele verschiedene Auftritte anzulegen, und durchzuführen sind, u. d. m. ist gänzlich darin übergangen. Diderot handelt davon an dem angeführten Orte (S. 288. u. f.). Was Cailhava in dem 12ten Kap. des ersten Theils seiner

*) S. Aufführung.

seiner Art de la Comedie (S. 223) so wie in dem folgenden davon sagt, geht ganz auf die vorhergedachte Verbindung der Scenen. Auch Batteux in seiner Einleitung (2 S. 232. u. f.) trägt die Sache eben so vor. —

Aufzug.

(Schauspiel.)

Ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer solchen Handlung, daß sie unterbrochen, und daß der Ort, wo sie vorgeht, von Personen leer werde. Man kann also weder die Aufzüge an sich selbst, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung bestimmen. Wahrscheinlich ist es, daß die Aufzüge zufälliger Weise entstanden sind. Wenn es wahr ist, daß die dramatischen Schauspiele ursprünglich nur aus Chören bestanden, und daß nachher eine Handlung zwischen die Chöre ist eingeführt worden, wie Aristoteles und fast alle Alten versichern: so hat man die Chöre als das Wesentliche, die Handlung als das Zufällige, bey diesen Spielen angesehen, und deßwegen alles, was zwischen den Chören gesprochen wird, Episodia genennt. Darin muß also der Ursprung, das Drama in verschiedene Aufzüge abzutheilen, gesucht werden. Wiewol nun dieser Umstand nur vom Trauerspiele ausdrüklich berichtet wird, so ist er doch vermuthlich auch vom Lustspiel wahr, in welchem auch ursprünglich Chöre gewesen, die nachher abgeschafft worden sind, weil man bemerkt hat, daß die Zuschauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, während dem Chore davon gegangen. Aus einer Stelle des Vitruvius läßt sich abnehmen, daß die Chöre wirklich einen Theil der griechischen Comödie ausgemacht haben *). Nach Abschaffung der Chöre wurde eine bloße Zwischenzeit zwischen den Aufzügen gelassen, welche aber endlich auch abgeschafft worden, so daß in den lateinischen Lustspielen die Aufzüge ganz an einander hangen, und oft sehr schwer von einander zu unterscheiden sind. Doch findet man auch im Gegentheil Anzeigen, daß zwischen den Aufzügen sich Musik hören lassen. So sagt Pseudolus beym Plautus, als er nach dem ersten Aufzug von der Bühne geht:

> Tibicen vos interea hic delectaverit **).

Diesemnach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu suchen:

> Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula, quae posci vult, et spectata reponi †).

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die ersten Erfinder bloß zufälliger Weise für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatischen Stüke der Alten sind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerspiel ist allemal eine Zwischenzeit von einem zum andern; nur im lateinischen Lustspiel fehlt sie bisweilen. Diese Zwischenzeit wurde durch den Gesang des Chors angefüllt; im Lustspiel wurde anfänglich darin getanzt, welches doch nicht allezeit geschehen ist. Darin aber unterscheidet sich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwischenraum nicht so weit

*) Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum, diviserunt spatia fabularum, ita — — — intercapedinibus levant actorum pronuntiationes. Vitruv. Lib. V. praefat.

**) S. auch den Art. Chor.

†) De Art. 189. 190.

weit fortrüken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt sind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorigen gelassen worden. Es giebt Trauerspiele, die offenbar nur aus einem Aufzug bestehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern lassen vieles in dieser Zeit hinter der Bühne geschehen.

Doch findet man auch Beyspiele bey den Alten, daß die Handlung zwischen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. In den um Schutz flehenden des Euripides versammlet Theseus zwischen dem zweyten und dritten Aufzug das athenienſische Volk, und dieses faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls sie die Leichname der erschlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen lassen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyseite gesetzet, so läßt sich noch verschiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erstlich ist zu überlegen, ob es nicht für den Zuschauer etwas ermüdend seyn würde, eine so lange Vorstellung ununterbrochen anzusehen. Da es höchst wichtig ist, daß seine Aufmerksamkeit keinen Augenblik schlaff werde, so muß man auch äußerliche Mittel anwenden, sie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieses scheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwischenraum, insonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und also die Aufmerksamkeit reizet.

Hiernächst ist es dem Zwek des Schauspiels gemäß, daß der Zuschauer bisweilen Zeit habe, sowol das vorhergehende in eine Hauptvorstellung zusammen zu fassen, als über einzelne Theile desselben nachzudenken, wozu ihm die Zwischenzeit Gelegenheit giebt. In der griechischen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Absichten behülflich, und es ist offenbar, daß die meisten griechischen Chöre aus diesem Gesichtspunkt verfertiget worden. Sie sind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke sich etwas setzen und befestigen können. Es ist deßwegen sehr übel gethan, wenn die Zwischenzeit mit solchen Vorstellungen des Tanzes oder der Musik besetzt wird, die diese hindern *).

Ein solcher Abschnitt kann auch in gewissen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft sich oft, daß der Dichter nur eine Person muß auftreten lassen, die nicht anders, als allein erscheinen kann. Diesem Umstande zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranstaltet werden, oder eine Person, die allein auf der Schaubühne geblieben ist, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgesetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entsteht nothwendig ein Zwischenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgestellt werden: alsdenn ist die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerspiels, die sieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig ist, muß die Handlung nothwendig still stehen, bis dieser Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgestellt werden, vorbey ist. Wenn der Dichter diesen Raum, wie in einigen neuen Schauspielen geschieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen

*) S. Zwischenzeit.

wollte, so würde er langweilig werden *).

Aus diesen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal so abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umstände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang seyn sollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben sehr kurze und sehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beständig angetroffen wird, so ist doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

* *

Von den einzeln Aufzügen des Drama handeln weitläuftiger Aubignac in dem 5ten und 6ten Kap. des 3ten B. seiner Pratique du Theatre (1. S. 195 u. f.) — Cailhava, im 15 und 16ten Kap. s. Art. de la Comedie (Th. 1. S. 274 u. f.) —

Aufzug.
(Musik.)

Ein Tonstük, welches in den Schauspielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen gespielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beschäftiget werden, so hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geschieht, als daß die spielenden Personen mit gewissem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derselben sich feyerlich von einem Orte zum andern hinbegeben, solche Tonstüke nöthig, welche diesen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Wesen des Aufzuges ist eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geschieht, angemessen sey. Dazu gehört eine starke Besetzung aller Stimmen, große Vollständigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher stark abgemessener Takt. Nur ein guter Harmoniste kann sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an diese Gattung machen.

Augenblik.
(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Historienmahler zu seiner Vorstellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern alles still stehet, so kann von einer Geschichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgestellt werden, das ist, der Mahler drükt eine gewisse Scene aus, wie sie in einem von ihm gewählten Augenblik gewesen ist.

Die Wahl des Augenbliks ist ein wichtiger Theil der Erfindung des historischen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat seine besondern Umstände, und giebt den Personen besondere Empfindungen. Der Mahler, der sich z. E. überhaupt vorgesetzt hat, Christum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit seinen Verwandten in einer gewissen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter spricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangst ist, oder, da er ruft: es ist vollbracht, u. s. f. Jeder dieser Augenblike kann dem Gemähld einen besondern Charakter, eine besondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenschaften u. s. f. geben.

Der Mahler muß deßwegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenbliks ernstlich nachdenken. Er muß der Geschichte, die er vorstellen

*) S. Pratique du théatre par l'abbé d'Aubignac L. III. ch. 6.

stellen will, durch alle Augenblike nachgehen, sich bey jedem alle Umstände wol vorstellen, und erst alsdenn von allen den wählen, der sich zu seiner Absicht am besten schiket. Sowol die mahlerische als die poetische Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und sehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Ansehen der Neuigkeit bekommen. Zum Exempel: der Mahler würde sehr viel Neues anbringen können, der für seinen gekreuzigten, oder sterbenden Christus den Augenblik wählte, da das Erdbeben ensteht.

❧ ❧

Der von Hrn. Sulzer vorgeschlagene Augenblick, in so fern er von dem Mahler zu nutzen war, ist schon von Coypel genutzt worden; und ist nähmlich in so fern eben derselbe, als in ihm zugleich die Sonne verfinstert wird, und die Todten auferstehen. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gen Himmel gerichteten Gesichtern der Beystehenden herrschen, öfnen sich, mitten unter ihnen, die Gräber, und ein Todter steigt daraus empor. — Uebrigens wäre eine Untersuchung, dünkt mich, ob ein, im Anfange oder in der Mitte, oder ganz am Ende einer Begebenheit, liegender Augenblick Vorzüge habe? — Ob und wenn der Mahler bey einem aus der Geschichte gewählten Augenblick, nicht noch von der Art, wie er in der Geschichte liegt, oder erzählt wird, gänzlich abgehen könne? u. d. m. an ihrer Stelle gewesen. — Ueber die Wahl des Augenblickes finden sich im Laocoon (S. 178. 1te Ausg.) Bemerkungen, so wie in dem 12ten Kap. des 2ten B. von Lairesse großem Mahlerbuche, lehrreiche Winke.

Augenblik. (Schauspiel.) Auch die Schauspieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müssen gewisse Augenblike sich besonders empfohlen seyn lassen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigsten sind; wo es wichtig ist, daß der Zuschauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollständigen Rührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauspieler haben darauf zu denken, dem Zuschauer diese Zeit zu geben. Denn wenn man sie zu schnell sollte vorbeygehen lassen, so würde der Eindruk nicht stark genug seyn. Der Mahler hat bey solchen Augenbliken den Vortheil, daß er alles fest hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wohl zu bemerken. Der Schauspieler muß nothwendig die Personen in solchen Augenbliken in das beste Licht setzen, und auf das vortheilhafteste gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerspiele, wo einige stumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt scheint, und jeder nur innerlich mit sich selbst zu thun hat, von der größesten Wirkung sind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künste.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe, und Verhältnisse mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorstellung davon hat. In zeichnenden Künsten ist das Augenmaaß das erste und unentbehrlichste Talent. Wo dieses fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßstab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo sich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben; und einer der größten Mahler sagt: die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde,

werde, alles nachmachen zu können*). Nach eben dieses großen Meisters Urtheil, hat Raphael selbst einen guten Theil seiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Es setzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenstand nachzuahmen, sondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret**). Wer einmal von den in Papier ausgeschnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genf etwas gesehen hat, wird die große Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieser außerordentliche Künstler jeden Gegenstand blos durch Ausschneiden in Papier, ohne vorhergegangene Zeichnung, darzustellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung scheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Fast alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherstellung der Kunst gelebt haben, besaßen das Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man sieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die sich durch eine sehr starke Wahrheit empfehlen; schlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, sagt Mengs, hatten alle Mahler dieser Zeit; hätten alle so gut als Raphael gewählt: so würden sie alle so gut als er gezeichnet haben †). Dieses ist eine höchst wichtige Anmerkung für alle, die sich auf zeichnende Künste legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, ist schon die Hälfte der Kunst. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeschriebene Wahlspruch: Nulla dies sine linea.

*) Mengs über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey Vorrede S. XIV

**) S. Wahrheit

†) In dem angeführten Werk. S. 49.

Augenpunkt.

(Mahlerey.)

Der Punkt in einem nach der Perspektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht *). Man setze, o g sey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge sey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, so ist s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, so ist es natürlich, daß man sich gerade davor stellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und so betrachtet man auch insgemein jeden Gegenstand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Gesichtspunkt, gesagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieses geschiehet allemal, wenn die Gegenstände, so rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müssen ins Auge fallen. Man geht also von dieser Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von diesen vier Theilen dem Gesichte vorzüglich darstellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gasse steht, und die eine Seite derselben vorzüglich betrachten will, so kehrt man sich etwas gegen dieselbe hin, und wenn man die Gasse so zeichnen wollte, so würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen soll. Weil aber die Linie i s allezeit senkrecht auf die Tafel fällt **), so steht alsdenn die Tafel schief gegen die Straße.

Ausarbeitung.

(Schöne Künste.)

Die letzte, aber nicht unwichtigste Arbeit des Künstlers, an seinem Werk. Durch

*) S. Fig. Perspektiv.

**) S. Perspektiv.

Durch die Anlage werden die Haupttheile desselben blos nach dem Wesentlichen ihrer Beschaffenheit bestimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig bestimmt, wodurch das Werk vollständig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligste bestimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der bloßen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet, in Ansehung der Zeichnung, das völlige Ansehen der Person bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Ansehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in seiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet seyn, sein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueste Verbindung der kleinesten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerscheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekömmt, fehlen noch: diese werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die ersten Arbeiten das Bild ähnlich wird: so bekömmt es nur durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, sondern wie die Sache selbst erscheint.

Durch die Anlage ist der Charakter des Werks bereits bestimmt; zu der Hauptwirkung, die es thun soll, sind die wirkenden Kräfte vorhanden, durch die Ausführung werden diese Kräfte näher bestimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältnisse unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Wirkung erleichtert, werden alle Hindernisse gehoben, bekömmt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher sich in dieser Art nichts hinzudenken läßt. Ohne sie also kann kein Werk ganz vollkommen seyn. Ist sie nicht der wichtigste Theil der Arbeit des Künstlers, so ist sie doch der, durch den die andern ihre höchste Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Wirkung eine Täuschung nothwendig ist, wie in Gemählden und im Schauspiel, da ist die genaueste Ausarbeitung von der höchsten Nothwendigkeit, weil sie das meiste zu der Täuschung beyträgt. In den redenden Künsten wird der höchste Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenstände, die weit aus dem Gesichte gesetzt werden, bedürfen ihrer nicht, sie würde sogar schädlich seyn; und in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer grossen Entfernung zu hörendes Tonstük, nicht so ausgearbeitet seyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist.

Ausgearbeitete Werke erscheinen niemals in den ersten Zeiten der Kunst; das Große kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Wesentlichste der Künste gehalten wird, da sind sie ihrem Untergange nahe.

Einige französische Schriftsteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in diesem Fall sey. In der That ist vielleicht niemals ein Volk gewesen, wenn man die griechischen Rhetoren unter den römischen Kaisern ausnimmt, das in den redenden Künsten die Ausarbeitung so weit getrieben hat, als die französischen Schriftsteller thun. Was sie zu viel

thun, das thun die deutschen zu wenig. Die wenigsten deutschen Schriftsteller sehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunst an. Man könnte sich darüber trösten, wenn nur dieser Mangel, wie etwa beym Aeschylus, durch höhere Vollkommenheiten ersetzet würde.

Doch ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn jene fürtrefflichen Eigenschaften nicht ohne lange und mühsame Bearbeitung könnten erhalten werden. Die Ausarbeitung ist nicht allezeit schwer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künstler abgesondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber sie sind selten. Die lezte Vollkommenheit hängt von so vielen Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein sehr öfteres Ueberdenken selbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die größte Kraft haben, eingenommen ist, so lange wird die Aufmerksamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine sehr reizende Person zum erstenmal sieht, wird einige kleine Mängel sowol in ihrem Gesichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken d r Kunst. Der Künstler, der in der Hitze der Einbildungskraft arbeitet, hat nur auf die Hauptsachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen stillen Wasser bildet sich ein Gegenstand in der vollkommensten Aehnlichkeit ab; und eben so kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künstlers jeden kleinen Mangel in seinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommensten Werke das Ansehen, als wenn sie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geschaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entstanden wären. Aber man glaube nicht, daß diese Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein ist das, was am leichtesten begriffen wird, dem Künstler am schwersten geworden. Man sehe hierüber, was der scharfsinnige Verfasser des Versuchs über Popens Genie und Schriften sagt*). Folgendes ist daraus genommen: „Moliere soll ganze Tage über ein schikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in seinen Versen gleich alle Flüssigkeit und Freyheit des natürlichen Gesprächs herrschet. — Man erzählt, Addison sey erstaunlich eigen in Ausputzung seiner prosaischen Arbeiten gewesen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage beynahe geschehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Präposition oder Conjunktion einzuschalten." Horaz hielt die Bemerkung alles dessen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für so wenig leicht, daß er dem Künstler das Nonum prematur in annum anräth.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung eines Werks, das vollkommen erscheinen soll, läßt sich am leichtesten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch sehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Also auch in Werken des Geschmaks. Erst alsdenn, wenn man sie, wie man es nennt, auswendig kann, ist man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieses aber ist eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer also in der

Aus-

*) Man kann dieses in der bey Nicolai, in Berlin, herausgekommenen Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften, nachlesen. S. den VI. Th. S. 136 u. f. f.

Ausarbeitung nichts versäumen will, muß sein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle seine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in seinem Busen herumtragen; damit er es oft sowol im Ganzen als in den Theilen übersehen könne. Nur diese genaue Bekanntschaft mit seinem Werke setzet den Künstler in Stand, die Ausarbeitung desselben glücklich zu vollführen.

Eine wichtige Sache dabey ist das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks ist, so schädlich ist es der Ausarbeitung; davon wird der Philosoph psychologische Gründe angeben. Eine erhitzte Phantasie sieht in jedem Gegenstand mehr, als wirklich darin ist. Der Künstler also, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es sieht, ohne daß es wirklich vorhanden ist. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anschauen seines Werks in eben die Fassung setzen, in welcher er bey Verfertigung desselben gewesen ist, so würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte also jedes Werk so lange an sich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden ist, ganz übersehen kann; bis es uns selbst einigermaßen fremd geworden ist. Alsdenn ist das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieser Theil der Kunst hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die wesentlichsten glüklich in ein Werk gebracht werden; diese machen, daß man sich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künstler habe, ist hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, seine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil für sich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen fast alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, setzt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyisches Auge entdeke, was dieser fehle. Hier zeiget sich eine Ungleichheit in einem unerheblich scheinenden Umstand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieser kleine Umstand war in der Copie ausgelassen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieses ein wichtiger Umstand seyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo die Leinewand weggelassen war; sogleich bekam das ganze Gemählde eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landschaft von Rembrandt ist gegen einen sehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beschattetes Wasser liegt, eine weiße Wassermeeve in der Luft vorgestellt, die gegen das sehr dunkle Grüne des Waldes absticht. Dieser kleine Umstand giebt dem Gemählde ein sonderbares Leben, welches sich verliert, sobald man diesen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung so glüklich ist, wenige kleine Schönheiten von dieser Art anzubringen, der

giebt dem Werk die höchste Vollkommenheit, die durch die Menge derselben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Musik gar oft nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankömmt, um die höchste Schönheit des Ausdruks zu erreichen, sondern auf einen kleinen Vorschlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pause, so ist es auch in andern Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derselben, besteht die vollkommene Ausarbeitung.

* *

Zu welcher Art von Gemählden sich Ausführlichkeit am besten schicket, und welches die Eigenschaften einer geistvollen Ausführung sind, hat Hagedorn in den Betrachtungen über die Mahlerey, S. 423 und 759 u. f. gezeigt. — Von dem Genie und der mechanischen Ausführung handelt Jos. Reinolds in einer, im 31ten B. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. übersetzten, im J. 1782 gehaltenen Rede. — —

Ausbildung.

(Schöne Künste.)

Unter dieser Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenstandes der Kunst, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekömmt, die ihn eigentlich zum ästhetischen Gegenstand machen. Indem der Künstler einen Gegenstand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelirer an dem Diamant thut, den er schleift und faßt. Ohne diese Arbeit gehört der kostbare Stein blos zum Reichthum; durch sie wird er erst zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen seiner Wahrheit einen Theil des philosophischen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunst werden. Auf diese Weise ist mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch seine Ausbildung zur Ode geworden *). Selbst die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geschichte angesehen werden. Der Künstler ist in den meisten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenstände durch Ausbildung zu Gegenständen der Kunst macht; seine meiste Arbeit ist also Ausbildung. Doch ist sie auch nicht allezeit nöthig.

Es giebt Gegenstände, die schon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künstlers, nach ihrer Art hinlängliche ästhetische Kraft haben, folglich der Ausbildung so wenig bedürfen, daß sie ihnen vielmehr schädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Gesicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird sich sehr hüten, seinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumischen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in seinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, sich meistentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieses genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geschichte, die an sich rührend ist, in der größten Einfalt darstellen, so wie der Dichter, der zum Trauerspiele eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt, sie ohne episodische Verzierung behandelt.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künstlers, die Verstand und ein scharfes Urtheil erfodern. So schön immer eine Nebensache seyn mag, so ist sie allemal von übler Wirkung, wenn sie da angebracht wird, wo sie nicht nothwendig war. Der Wahlspruch eines alten Weltweisen: **Nichts zu viel**, soll der Wahlspruch jedes Künst-

*) S. Ode.

Künstlers seyn. In den Werken der Kunst ist das, was nicht hilft, allemal schädlich. Es ist beynahe das gewisseste Kennzeichen eines Künstlers vom ersten Rang, daß man keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie sind sparsamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides: bey Demosthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunst etwas ist, das blos dem Verstand des Künstlers zu überlassen ist, und wo Regeln unnütze sind, so ist es dieses. Verstand und Geschmak haben, ist die einzige Regel hiezu.

Indessen kann doch überhaupt dieses mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher statt haben, als in solchen, wo die Kräfte auf das stärkste angespannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte spricht, kann eher auf Ausbildung seines Gegenstandes denken, als der von einer heftigen Leidenschaft hingerissen wird; wer mittelmäßige Gegenstände beschreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als seinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte steht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verstärkung der Vorstellung abzielt, so bezieht sie sich immer auf eine der drey Arten der ästhetischen Kraft, die Vorstellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm sind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen ist, als die Hauptmaterie, zu deren Verschönerung sie dienen. So mischt Virgil in den Georgicis unter seine lehrende Materie, pathetische Auszierungen; Thomson in seinen Jahrszeiten moralische und pathetische Ausbildungen in seine Gemählde der leblosen Natur; Homer Nebensachen von sanftem Inhalt, als Verzierungen kriegerischer Scenen. Wir wollen die verschiedenen Beyspiele von glüklichen Ausbildungen nach diesen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Mensch zu gering sey, zu verlangen, daß seinetwegen der Lauf der Natur soll geändert werden, so macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

> Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,
> — — —
> Der Raum und was er faßt, was heut und gestern hat;
> Mensch, Engel, Körper, Geist, ist alles eine Stadt;
> Du bist ein Bürger auch. Sieh selber, wie geringe!
> Und gleichwol machst du dich zum Mittelpunkt der Dinge *).

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichnisse, worüber es unnöthig wäre, Beyspiele anzuführen; folgendes kann statt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verstand einigermaßen begreiflich machen. Er sagt: die Gedanken selbst, so schnell sie sind, können ihr Ende nicht erreichen; und diesem giebt er folgende Ausbildung:

> Die schnellen Flügel der Gedanken,
> Wogegen Zeit und Schall und Wind,
> Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
> Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Absicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieses zu bewirken. Wir wollen nur einiger, die am seltensten vorkommen,

*) Antwort an Herrn Bodmer.

kommen, aber die glüklichste Wirkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering scheinender Umstand einer ganzen Vorstellung eine Sinnlichkeit, sogar ein Leben, das durch weitläuftige Veranstaltungen nicht zu erreichen gewesen wäre. Dieses gehört unter die glüklichsten Ausbildungen. Häufige Beyspiele davon treffen wir in der Ilias an. So ist der kleine Umstand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie sinkt, und sich auf seinen an die Erde gesetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, itzt den verwundeten Helden wirklich vor uns zu sehen. Eine besonders große Kraft haben dergleichen kleine Umstände, wenn unter den Vorstellungen, die hauptsächlich einen der Sinne beschäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn wirket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Ansehen eines Kampfes gesättiget ist, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden streiten gesehen; nun fällt der eine, und durch das Gerassel seiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorstellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine sonderbar glükliche Ausbildung dieser Art ist in der Noachide, da, wo Og mit seinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeschlossenen Menschen unterhalten sich mit Gesprächen; der Leser glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig sey. Mitten in dieser Vorstellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umstand, der die Einbildungskraft plötzlich in die größte Wirksamkeit setzet!

Das Kunststük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorstellung mehr Leben zu geben, hat Poußin in seinem Gemählde, von der Krankheit der Philister, glüklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Anschauen der todten und sterbenden Menschen hinlänglich gerührt worden, kömmt man auf Gegenstände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter leblose Gegenstände, welche die Hauptvorstellung ausmachen, als Nebensachen, empfindende Wesen eingemischt werden, wie in folgendem Gemählde:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
Arboribusque comae.
Mutat terra vices et decrescentia ripas
Flumina praetereunt:
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
Ducere nuda choros *).

Durch häufige Ausbildungen dieser Art haben Thomson und Kleist ihre Gemählde der Natur ausgeschmükt. Am glüklichsten bedienen sich die Landschaftmahler dieser Art der Ausbildung. Nicht jede so genannte Staffirung der Landschaft mit Figuren gehört hieher, sondern nur die, wo durch eine oder ein paar Figuren die Hauptvorstellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landschaften können, wie historische Gemählde, ihren sittlichen und pathetischen Charakter haben. Einen solchen Charakter durch eine oder ein paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einsame Orte, und mit Kleisten zu reden, in Schatten voller Empfindung, schiken sich fürtreflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter

*) Hor. Od. IV. 7.

liebter Art, versenkt sind; so wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholische Gegenden, Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

Die wichtigsten und vielleicht die schwersten Ausbildungen sind die, wodurch pathetische Vorstellungen verstärkt werden. In den Werken der Kunst zeigen sich die Leidenschaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Wirkungen und die Aeußerungen derselben an Personen, die im Affekte sind, vorgestellt; oder der Künstler legt die Gegenstände, wodurch sie hervorgebracht werden, vor Augen *). In beyden Fällen kann die Materie an sich selbst, und so wie sie ohne alle Ausbildung sich der Vorstellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke seyn. In diesen Fällen muß sich der Künstler der Ausbildung enthalten. Was Cäsar in seinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: Auch du, mein Sohn! das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, so stark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieser Leidenschaft könnte hinzugethan werden, die Sache nur schwächen würde. Der Künstler, der so glüklich ist, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß sich aller fernern Ausbildungen derselben enthalten. So hat der alte Künstler, der den Laocoon gebildet, die Größe seines Leidens durch das sichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte sich deßwegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigsten Leidenschaften äußern sich nur auf eine ganz einfache Weise. So ist es auch mit den Gegenständen, durch welche die Leidenschaften erregt werden. Wenn sie in ihrer einfachesten Gestalt stark genug sind, so müssen sie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemählde des Thimantus Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angesicht bey dem Opfer seiner Tochter stund. Was konnte sein Gesicht mehr sagen, als die bloße Vorstellung seiner Gegenwart schon sagt?

*) S. Leidenschaft.

Die Leidenschaften von sanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn sie nicht bis zur Raserey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieses ist von den Ursachen der Leidenschaften zu merken, die nur alsdann durch eine geschikte Ausbildung zu entwikeln sind, wenn sie nicht plötzlich durch heftige Schläge wirken.

Als ein vollkommenes Muster der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung besonderer Umstände, kann der Auftritt in der **Alcestis** des Euripides empfohlen werden, wo sie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abschied nimmt. Weil dieses nicht nur dem Dichter, sondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Ansehung der guten Wahl besonderer Umstände zum Muster dienen kann, so wird es nicht unnütze seyn, dieses ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu setzen.

„Als sie fühlte, daß der fatale Tag gekommen sey, badete sie ihren schönen Leib in reinem Flußwasser, und zog sich hernach festlich an. Denn trat sie vor den Heerd der Vesta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, so höre meine letzte demüthige Bitte; sey die Vormünderin meiner Waysen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieser einen edelmüthigen Gemahl; laß sie nicht, wie die, die sie gebohren hat, vor der Zeit sterben; sondern ein langes und glükseliges Leben in vollem Wolstan-

de, in ihrem våterlichen Lande, vollenden.

„Sie besuchte alle Altåre, so viel in dem Hause des Admetus sind, bekrånzte sie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Gőtter. Dieses that sie ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hőren zu lassen. Ihr schőnes Gesicht zeigte keine Spur des ihr bevorstehenden Schiksals.

„Als sie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, flossen håufige Thrånen, und man hőrte sie folgendes sagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfråulichen Gűrtel fűr den Mann aufgelőst habe, fűr den ich itzt sterbe, sey mir zum letztenmale gegrűßt; noch hasse ich dich nicht, wiewol du mich umbringst. Von dir wird eine andre Frau Besitz nehmen, nicht keuscher, noch treuer, als ich — aber wol glűklicher.

„Dann warf sie sich auf das Bette hin, kűßte und benetzte es mit ihren Thrånen — dann műde vom Weinen stund sie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurűke, und so ging sie oft aus und ein, und warf sich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eins um das andre in den Arm, kűßte sie oft, und so, als wenn jeder Kuß der letzte wåre.

„Alle Bediente des Hauses weinten, und beklagten ihre Gebieterin; sie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringsten mit Namen, grűßte sie, und wurde von jedem gegrűßt.“

Dieses ist ohne Zweifel ein Muster eines vollkommen ausgebildeten Gemåhldes.

Eine sorgfåltige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Personen und der Charaktere, sowol in Gedichten, als in Gemåhlden. Von Hauptpersonen ist hier nicht die Rede, weil diese entweder zum voraus hinlånglich bekannt sind, oder, da sie durch die ganze Handlung am őftersten erscheinen, natűrlicher Weise uns hinlånglich bekannt werden. Aber solche, die fremd sind, die nur in episodischen Stűken, oder als Nebenpersonen vorkommen, dieseműssen durch eine geschikte Ausbildung interessant werden. Der Kűnstler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge so lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Person und ihren Charakter hinlånglich gefaßt haben. Keine Person muß im Gedichte flűchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorűberfahren, noch in dem Gemåhlde so műßig seyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Kűnstler mancherley Mittel, die nicht alle kőnnen entwikelt werden. Es wird genug seyn, einige Beyspiele davon anzufűhren.

Zur Ausbildung der Personen thun gewisse besondere Umstånde, die man nicht vermuthet, und die das Ansehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzosen Anecdoten nennen, eine angenehme Wirkung. In diesem Kunstgriff ist Klopstok insgemein sehr glűklich. Homer ist ganz voll solcher Ausbildungen, deren ganze Wirkung wir aber nicht fűhlen, weil die Zeiten, fűr die er geschrieben hat, zu weit von uns entfernt sind. Ist es Zufall oder Absicht dieses Dichters, daß in folgender Stelle der zweyte Vers so reich an Sylben und an Ton ist?

> — ὁ δ' Ἄβαντα μετώχετο, καὶ Πολύειδον
> Υἱέας Ἐυρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος *).

Der Dichter stellt uns hier zwey neue Personen vor, von denen er nichts anders zu sagen hat, als daß ihr Vater, Eurydamas, ein Traumdeuter gewesen sey. Diese kleine Anekdote schleppt er durch einen langen

*) II, E. v. 148. 149.

gen sehr wolklingenden Vers durch, und scheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Personen recht ins Gesichte zu fassen.

Eine besondere glükliche Ausbildung ist die, deren sich Milton bedient, da er Personen, die uns fremd scheinen, durch gewisse Umstände auf einmal als bekannt vorstellt. Verschiedene seiner aufrühreri schen Geister, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wissen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götzen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man sich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius fast allezeit fehlt, und das ihn so oft matt oder frostig macht. In Handlungen, wo der Dichter forteilen muß, werden sie gefährlich, und müssen mit der Kunst des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weise etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyspiel sich in etwas umständlichere Ausbildungen einlassen.



Da bey den gesammten schönen Künsten eine doppelte Ausbildung Statt hat; eine für die Sinne, auf welche sie zunächst wirken, und eine für den Geist: so scheinet dieser Artikel, da diese Fälle nicht darin genug unterschieden, da darin nicht bestimmt ist, welcher Art von Ausbildung, und unter welchen Umständen ihr der Vorzug gehört, u. d. m. mangelhaft zu seyn. Beydes ist sehr oft nicht Eines. In einem Gemählde, z. B. kann zu der bloßen Ausbildung des Gedankens, zur völligen Beschäftigung und Befriedigung der Phantasie, in Rücksicht auf die dargestellte Sache selbst und allein, eine Figur, oder ein sonst darin angebrachter Gegenstand, nichts beytragen, und doch zur Befriedigung des Auges überhaupt schlechterdings, mithin zur Ausbildung des Gemähldes, als bloßen Gemähldes, und dadurch auch zur Befriedigung des Geistes, erfordert werden; das Gemählde kann für das Auge gleichsam eine Lücke haben, und ohne daß dadurch der Haltung, oder irgend einer andern Erforderniß desselben etwas abgienge; ein Redner, ein Dichter kann seine Vorstellungen völlig ausgebildet vortragen, und doch das Ohr beleidigen; so wie er auch wieder durch eine blühende, glückliche Versification, durch gut gebildete und verkettete Perioden die Mängel in der richtigen, völligen Ausbildung der Gedanken verbergen kann. — Dieses führt auf eine andre Lücke in diesem Artikel; auf die Frage, ob und wann die Ausbildung einzeler Theile dem Ganzen, und wann die Ausbildung des Ganzen den einzelen Theilen, so wie, ob und wann die eigentliche Wahrheit, bey der Ausbildung, nicht zuweilen der Kunst gleichsam aufgeopfert werden muß? — und dieses auf eine dritte; auf die Frage nämlich, ob nicht die Mittel, die Eigenheiten, das Wesen der verschiedenen Künste, und der verschiedenen Zweige einer Kunst, gleichsam verschiedene Arten von Ausbildungen nothwendig machen? gleichsam der Ausbildung ein verschiedenes Ziel setzen? Daß Laocoon, z. B. nicht schreyend dargestellt ist, wird wohl dadurch nicht ganz begreiflich, daß sein Leiden, ohne diesen Umstand, schon hinlänglich ausgedrückt war; und diejenige Art der Ausbildung, welche dem höhern lyrischen Gedichte zukömmt, ist dem dramatischen nicht eigen, so wie oft wieder in diesem durch ein einziges Wort, der Gedanke des Redenden hinlänglich ausgebildet wird, ohne daß der epische Dichter, auch wenn er die Person redend einführte, sich so kurz fassen dürfte, oder könnte. — Doch dieses alles sollen nichts als Fragen seyn; zu ihrer Untersuchung und Auflösung ist hier der Ort nicht. Auch wüßte ich wenig befriedigende, eigentliche Nachweisungen darüber zu geben, weil die Aesthetiker und Theoretiker sich bis jetzt noch nicht in ein Detail, und auf Vergleichungen der Art eingelassen haben. Sehr allgemein wird von Ausführung und Ausbildung

dung in A. H. Schotts Theorie der sch. Wissensch. Th. 1. S. 371 u. f. gehandelt. — Von der Ausbildung des Lustspieles, welche er l'embonpoint de la piece nennt, handelt Cailhava in dem 41ten Kap. des 2 B. s. Art de la Comedie (2. S. 475.) — und wie das Genie sie dem Drama überhaupt, so wie jeder Dichtart, giebt, zeigt Leßing in seiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des Corneille (1. 245. u. f.).

Ausdruk.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort in der Kunstsprache, wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Wirkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewisse Vorstellungen, deßwegen schreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber sie selbst werden auch Ausdrüke, das ist, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieser Artikel ist der Betrachtung der Mittel, die die schönen Künste haben, Vorstellungen zu erweken, gewidmet.

Diese Mittel sind in den redenden Künsten die Wörter und die Sätze der Rede; in der Musik die Töne und die daraus zusammengesetzten Tonsätze; in den zeichnenden Künsten Gesichtszüge, Gebehrden, selbst die Gesichtsfarbe; im Tanz, Stellung, Gebehrden und Bewegung.

Der Zwek aller schönen Künste ist die Erwekung gewisser Vorstellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künstlers in glüklicher Erfindung dieser Vorstellungen, und im guten Ausdruk derselben besteht. Also ist die Kunst des Ausdruks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtrefflichsten Vorstellungen gefunden zu haben, wenn er sie nicht ausdrüken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke so sehr verschieden sind, so verdienet jede Gattung besonders betrachtet zu werden. Der beste Unterricht über den Ausdruk redender Künste kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deßwegen die verschiedenen Gattungen des Ausdruks besonders vornehmen.

Ausdruk in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in seiner Kunst vollkommen seyn will, muß auch den Ausdruk völlig in seiner Gewalt haben; er muß im Stande seyn, den Begriff, die Vorstellung, die er erweken will, vermittelst seiner Wörter und Redensarten in dem Maaße, wie es seine Absicht erfodert, zu erreichen. Eine sehr schwere Sache, besonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum gestiegen sind, der für jedes Bedürfniß hinreichend ist!

Der Ausdruk ist vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was sie bedeuten sollen, zugleich aber dem Charakter der Vorstellung, wozu die Begriffe, als Theile, gehören, gemäß sind. Wenn sowol einzele Wörter, als ganze Sätze der Rede diese doppelte Eigenschaft haben, so ist der Ausdruk so, wie er seyn soll.

In jedem Ausdruk ist also zuerst auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu sehen; beydes aber muß sowol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Absicht auf die Bedeutung richtig, bestimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze seyn; in der kunstmäßigen Rede müssen sich diese Eigenschaften in einem höhern Grad finden. Sogar der bloße Ton der

Wörter muß diese Eigenschaft schon an sich haben. Dieses alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müssen nichts unbestimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch schleppendes haben. Der Geist empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden. Was für das Auge undeutlich gezeichnet ist, erwekt in dem Geiste keine deutliche Vorstellung; also vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und bestimmter, wenn die Töne, die sie erweken, diese Eigenschaften haben, als wenn sie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchstaben man ungewiß ist, wird nicht gut gefaßt, und so auch ganze Wörter nicht, die aus solchen Sylben bestehen; so geht es auch mit schweren Wörtern, die man kaum aussprechen kann; deßwegen gehört die Beobachtung des Wolklangs zum vollkommenen Ausdruk *).

Wenn der Ausdruk richtig, bestimmt und klar ist, so erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken soll; sondern es geschieht, wenn diese Eigenschaften in einem gewissen Grad vorhanden sind, mit ästhetischer Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey sich führet. Ohne Absicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns sagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit seinem Namen nennen hören. Selbst in dem Fall, da wir einen Gegenstand sehen, und eine richtige Vorstellung davon haben, ist es uns angenehm, wenn selbiger gut beschrieben wird. Um so vielmehr reizt es die Vorstellungskraft, wenn ein Redner das, was unbestimmt, verworren und zum Theil dunkel in unsern Vorstellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt.

*) S. Wolklang.

Wer kann folgende in den wichtigsten und bestimmtesten Ausdrüken verfaßte Beschreibung von der Eitelkeit des menschlichen Lebens, ohne Vergnügen lesen?

> Hier reißt ein schwach Geschlecht, mit immer vollem Herzen,
> Von eingebildter Ruh und allzuwahrem Schmerzen,
> Wo nagende Begierd und falsche Hoffnung wallt,
> Zur ernsten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt
> Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
> Schnapt ihr betrogner Geist nach ächtem Gut vergebens *).

Diese Vollkommenheit des Ausdruks ist vielleicht der wichtigste Theil der Kunst des Redners und des Dichters. Wer sie besitzt, ist sicher, daß er allemal sagen kann, was er sagen will.

Die Rede ist die größte Erfindung des menschlichen Verstandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen sind. Selbst die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Mensch sich aus der Classe irdischer Wesen zu einem höhern Rang herauf schwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menschen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredsamkeit und Dichtkunst die höchste Achtung.

Es sind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philosophische Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müssen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man bestimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begriff auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wissen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß ist. Das Studium der Sprache in dieser doppelten Absicht, ist von der größten Nothwendigkeit. Wer sich

*) Haller im Gedichte vom Ursprung des Uebels.

sich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Lesen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten *) gesammelt, und alle mit Scharfsinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben sich alle große Redner und Dichter hervorgethan.

Die Richtigkeit, die erste nothwendige Eigenschaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, sondern die Sätze und die Wendungen derselben. Nur ein Wort unrecht gestellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karschin sagt:

> — — am Tage,
> Den ein erschaffender Gott,
> Nach der vollendeten Schöpfung,
> Hochheilig machte der Ruh!

so giebt das Wörtchen ein anstatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbestimmtes, das der größten Richtigkeit des Ausdruks entgegen ist. Es kömmt hiebey oft auf fast unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem Scharfsinnigsten entschlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyspielen aus den besten neuern Dichtern zu beweisen wäre. Daß wir dieses an alten weniger bemerken, kömmt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verstehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieser Seite her sicher stellen.

Die den erwähnten guten Eigenschaften des Ausdruks entgegen stehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen seinen Zwek verfehlt und etwas anders sagt, als er hat sagen wollen. Sollte auch der Leser durch mehr Scharfsinn, als der Verfasser gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verstehen, so wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

> — — kaum spielt die Ranunkel
> Auf der Rabatte mit solchen hellen abwechselnden Farben,
> Als der durchsichtige Ton, von Meisterhänden beseelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke beseelet, hat sagen wollen. Dessen ungeachtet ist er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter sagt:

> Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
> — — — —
> Verhüllt das Grab.

so merken wir, daß er sagen will, sein Name sey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieses nicht sagt; deßwegen ist er uns anstößig.

Die Klarheit ist eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmste *), Eigenschaft des Ausdruks. Redner und Dichter müssen den Geist der Zuhörer in einer beständigen Aufmerksamkeit erhalten. Dazu ist die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig **). Wo sie fehlt, da gehen nicht blos die Vorstellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt sind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerksamkeit schwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter so gesetzt sind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu fassen ist. Beydes setzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es ist deßwegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken suche, bis man es mit der größten Klarheit selbst gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müssen, wie ein schönes Gemählde, deutlich in

*) Copia Verborum.

*) Nobis prima sit Virtus perspicuitas. L. VIII. c. 2. 22.

**) S. Klarheit.

in unsrer Vorstellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenstand, den er beschreibt, in dem hellesten Lichte vor seinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann sich deutlich ausdrüken. Dieses lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man solche Schriftsteller liest, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man sieht, wie sie so viel Gedanken, die wir auch schon gehabt, aber nicht so deutlich gefaßt hatten, mit dem hellesten Lichte darstellen, so kömmt man auf den Gedanken, daß solche Genies sich von andern blos dadurch unterscheiden, daß sie jeder Sache so lange nachdenken, sich bey jedem Gegenstande so lange verweilen, bis sie alles auf das genaueste gefaßt haben. Diese Gabe des genauen Nachforschens, in Absicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philosophische Genie aus; in Absicht auf sinnliche Gegenstände aber, das Genie des Künstlers. In der Rede müssen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zusammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu stärken, ist das fleißige Lesen der Schriftsteller, die es selbst in einem hohen Grad besessen haben. Für den Ausdruk sinnlicher Gegenstände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk sittlicher und philosophischer Gegenstände, Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf, und von den unsrigen Wieland *).

Dem, der hell denkt, wird es selten am hellen Ausdruk fehlen. Doch ist hierüber noch verschiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenschaften des deutlichen Ausdruks in diese wenigen Worte zusammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzulange aufgeschobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges *). Die eigentlichsten Wörter sind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn oft wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller sagt:

Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorstellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe sehr zusammengesetzt, und die Vorstellung etwas weitläuftig ist, da dienet ein metaphorischer und mahlerischer Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umständlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit schadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelst eines Bildes klar gefaßt werden. Es ist eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorstellungen zusammengesetzt sind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden. Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt **), eben so deutlich ausdrüken?

*) Und, wenigstens, eben so sehr G. Ephr. Lessing, dessen Ausdruk gewiß allen deutschen Prosaisten zum Muster dienen kann. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß kein deutscher Schriftsteller so sehr Meister der Sprache war, als dieser große Mann.

*) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio; nihil neque desit, neque superfluat. Ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inst. L. VIII. c. 2, 22.

**) De lege agr. Or. I.

Das wichtigste in Quintilians Regel ist wol dieses: daß sowol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden sey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerksamen Zuhörer ohnedem beyfallen, besonders ausdrüken, ist Ueberfluß; nothwendige Begriffe weglassen, ist Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget sind, können der Deutlichkeit des Ausdruks schaden; wiewol sie es nicht allezeit thun. Wenn die Karschin sagt:

Kein Menschenarm erhält das Glüke bändig,

so ist der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich ist, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, so wollen wir hierüber nicht weitläuftiger seyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die letzte nothwendige Eigenschaft des Ausdruks ist die Reinigkeit, oder die grammatische Richtigkeit desselben. Was außer dem Gebrauch ist, kann wegen seiner Neuigkeit gute Wirkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch ist, hat allemal etwas anstößiges, weil es dem widerspricht, was wir schon für ausgemacht halten. Deßwegen muß der Ausdruk allemal rein seyn.

Dieses sind also die nothwendigen Eigenschaften, die jeder Ausdruk allemal haben muß. Richtig, bestimmt, klar und rein muß er immer seyn, sonst hat er etwas widriges. Allein deßwegen ist er nicht in allen Absichten vollkommen. Die griechischen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verstellen können. Die vornehmsten sind folgende: Das κακοφατον, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruck, ductare exercitum, zum Beyspiel hievon an; so wäre im Deutschen der Ausdruk, Strik, anstatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Ἀισχρολογια, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit sich führet. Ταπεινωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache schadet; wie dieses: Saxea est *verruca* in summo montis vertice; eine steinerne Warze anstatt eines felsigten Hügels. So ist der Ausdruk:

Sieh! an seiner Ordnung goldnen Seilen
Muß der Frühling neu herunter eilen.

anstatt goldenen Ketten. Von dieser Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutschen Dichtern machen. Auch das Gegentheil ist fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im Lächerlichen thut dieses gute Wirkung. Μειωσις ist der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieses fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογια, wenn dieselbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verstärkenden Ausdrüken gesagt wird. Einen solchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund: ἑνδεκα διφροι, καλοι, προτοπαγεις, νεοτευχεες *). Ὁμοιολογια, der einfärbige Ausdruk, der wegen seines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieses scheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu seyn. Μακρολογια, der weitschweifende Ausdruk, wie dieser vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum, unde venerant, abie-

*) Il. E. v. 194. 195.

abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

Quem si fata virum servant, si vescitur aura
Aetherea, nec adhuc crudelibus occubat umbris.

Πλεονασμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen gesehen. Περιεργια, was unnützer Weise mühsam ist, wie dieses:

Er, dem des ersten Menschen zweyten Sohnes,
Des Abels, fromme Muse ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig seyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks bestimmen und mit Beyspielen erläutern wollte. Das Angeführte ist blos in der Absicht hieher gesetzt worden, daß junge Redner und Dichter sehen sollten, auf wie so gar mancherley Weise man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es sey, die äußerste Sorgfalt auf diesen Theil der Kunst zu wenden. Uns Deutschen ist dieses um so viel nöthiger, da wir in diesem Stük ungemein weit hinter unsern Zeitgenossen in Frankreich, Italien und England, zurüke sind. Sorgfältig haben sich insonderheit junge deutsche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruk in Acht zu nehmen, da auch einige sonst gute Schriftsteller sich dieses so angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebst, nichts unvergleichlich, nichts erstaunlich genug ist.

Es ist schon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet: aber genug ist es für die redenden Künste nicht: man muß ihm auch ästhetische Eigenschaften zu geben wissen, und solche, die sich zur Materie und zu den besondern Umständen schiken. Diese Eigenschaften sind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verstand, oder die Einbildungskraft oder das Herz an*).

Der Verstand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemessen, hell, neu, naiv, fein ist. Jede dieser Eigenschaften giebt dem Ausdruk ästhetische Kraft. Besondere Beyspiele davon sind in den unter angezogenen Benennungen stehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet sich an dem Ausdruk, der mahlerisch, witzig, in allerhand starke oder liebliche Bilder eingekleidet ist; wovon Beyspiele unter diesen Wörtern zu suchen sind. Eine besondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke sind die, welche durch fast unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian sagt: er fühle, daß in dem Ausdruk:

— Caesa jungebant foedera porca **).

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, daß das weibliche Geschlecht der Wörter, wegen einer uns angebohrnen Galantrie, auch etwas sanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirsch, Hündin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer seyn, als die andern. Dieses hat auch ein Scholiast über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
Seu poscat agna sive malit haedo †).

Wo er über das Wort Agna sagt: Nescio quomodo quaedam elocutiones

*) S. Kraft.
**) Aen. VIII. 641.
†) Od. L. I. 4.

tiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehöret auch, daß die Griechen, so wie auch die Deutschen, bisweilen in dem unbestimmten Geschlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutschen ist der Ausdruk das schöne Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als diese: die schöne Person, die liebe Tochter; und den Griechen scheinen solche weibliche Namen, wie Leontium, Musarion u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenschaftliches hat, der zärtlich, pathetisch, sanft, heftig, und jeder Leidenschaft angemessen ist.

In Ansehung des Charakters ist der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernsthaft oder comisch, und so kann auch der Ton ganzer Redensarten seyn. Von diesen verschiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, ist in so viel besondern Artikeln umständlich genug gesprochen worden.

Der Ausdruk, der schon durch den bloßen Klang einen besondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunstrichtern der **lebendige Ausdruk** genennt, und ist auch besonders betrachtet worden.

* *

Unter der Aufschrift: „Von der ästhetischen Bezeichnung der Gedanken," ist, in H. Meyers Aesthetik, Th. 3. S. 333. dessen Theorie über Ausdruk enthalten. — Ueber **Ausdruk überhaupt** findet sich in Riedels Theorie ein wenig befriedigender Abschnitt (der 20te S. 377. 1te Aufl.) — In G. S. Steinbarts Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack handelt der 68 §. Von der Darstellung des erfundenen Werkes, zu deren Vollkommenheit er einen reichen Vorrath von Ausdrücken; eine genaue und bestimmte Kenntniß der Bedeutung und eine Fertigkeit im Gebrauche derselben fordert. — In H. Eberhards Theorie der 4te Abschnitt des ersten Theiles (S. 125 der 1ten Aufl.) von dem ästhetisch vollkommenen Ausdruck. — In Gängs Aesthetik der 3te Th. (S. 299) in zwey Abschnitten, und zwar der erste dieser Abschnitte, von dem ästhetischen Ausdrucke überhaupt, welchen der Verf. als die sinnlichen Züge, wodurch uns die Schönheit sichtbar wird, erklärt und im zweyten von den Vollkommenheiten des ästhetischen Ausdruckes, welche er wieder in die Vollkommenheiten desselben an und für sich, und als Zeichen der Sache theilt. Die erstern setzt er in sinnliche Mannichfaltigkeit, sinnliche Einheit, und Richtigkeit (Correctheit); die zweyten, in Wahrheit, Klarheit und Gewißheit (Bestimmtheit). Ausserdem schreibt er dem Ausdrucke auch noch Größe, Reichthum, Erhabenheit, Naivetät, u. d. m. zu. — In Andr. H. Schotts Theorie handelt der 2te Abschnitt des ersten Hauptstückes, S. 194 von der Schönheit des Ausdruckes, die entweder absolut oder relativ, oder beides zugleich seyn kann. Die Erfordernisse dazu sind Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit; Richtigkeit und Eigenthümlichkeit des Ausdruckes; Würde; Klarheit, Lebhaftigkeit und Präcision; Wohlklang; Schicklichkeit desselben; Periode; Numerus; Sylbenmaß und Reim. — In den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur (III. S. 50 u. f.) finden sich vortrefliche Bemerkungen über den Ausdruck, in wie fern der Gedanke daran schon klebt, in wie fern der eine von dem andern gar nicht zu trennen ist, u. d. m. — Home untersucht im XVII. Kap. S. 402. der 4ten Ausg. die Sprache der Leidenschaften — Ogilvie hat in s. Philosophical and Critical Observat. on the Nature, characters and various species of composition, Lond. 1774. 8. 2 B. versucht, den verschiedenen Antheil, welchen Verstand, Einbildungskraft, Beurtheilungskraft und Gedächtniß

an den verschiedenen Arten der Compositien haben, und in wie fern diese simpel, deutlich, zierlich, erhaben, kräftig und correct ist, zu bestimmen. — Das 3te Kap. des 3ten Buches in der Art de sentir et de juger en matière de gout (S. 158 der Strasb. Ausg. von 1788) führt die Ueberschrift, De l'expression, und enthält Bemerkungen über die Richtigkeit des Ausdruckes, und über die Mittel, zum guten Ausdrucke zu gelangen. — Von dem Unterschiede zwischen poetischem und prosaischem Ausdruck handelt Klopstock im Nordischen Zuschauer, in einem Aufsatze, welcher sich im 2ten Th. S. 36. der Sammlung s. Kleinen Schriften, Leipz. 1771. 8. befindet; und von dem ädlen (edlen) Ausdruck Ebenderselbe, in der ersten Fortsetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Von dem Ausdrucke im Drama, und vorzüglich im Trauerspiele, G. E. Lessing, in s. Dramaturgie Th. 2. S. 49 (Leipz. Nachdruck) vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 10. S. 215. — Von dem Einflusse der offenen Vokalen in die Stärke und Lebhaftigkeit des poetischen Ausdruckes, eine Abh. aus dem Dänischen des H. Carstens, im 4ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Reflex. sur l'Elocution oratoire, et sur le Style en général finden sich im 2ten B. S. 313 der Mel. de Litterat. d'Hist. et de Philosophie des d'Alembert. — — Ausser diesen allgemeinen Untersuchungen über den Ausdruck, finden sich speciellere (welche aber fast alle, mehr oder weniger, wie auch schon ein Theil der vorhergehenden, nur auf **Schreibart** gehen, weil die Unterschiede zwischen beyden, so viel ich weiß, noch nirgends ganz genau bestimmt worden sind) im Aristoteles von der Dichtkunst Kap. XIX u. f. und mithin in s. Erklärern, deren Meinungen in der Uebers. des Dacier von iener Schrift, S. 357. des Curtius, S. 287. und des Th. Twining (Lond. 1789. 4.) S. 413 u. f. so ziemlich gesammelt worden sind, und im 3ten Buche s. Rhetorik, Kap. I — XII. (s. d. Art. **Redekunst**) — in dem Werke des Demetrius Phaler. περι ἑρμηνειας (1te Ausg. von Aldus mit mehrern gr. Rhetoren, Ven. 1508. f. gr. Stud. Io. Simonii, Rost. 1601. 12. gr. und lat. Ex rec. Th. Gale, Oxonr 1676. 8. und von Joh. Frdr. Fischer, Lipf. 1773. 8. gr. und lat. Glasg. 1743. 4. Altenb. 1779. 12. **Ital.** von Pet. Segni, Flor. 1603. 4. Von Marco Adriani, Flor. 1738. 8. und von Franc. Panigarola paraphrasirt, unter dem Titel, Il Predicatore, Ven. 1609. 4.) — im Hermogenes, περι ιδεων Lib. II. (zuerst mit mehrern gr. Rhet. Ven. 1508. f. gr. C. int. et sch. a Ioa. Sturmio, Arg. 1571. 8. **Ital.** von Giul. Camillo Delminio, Udine 1594. 4. Ven. 1602 und 1608. 8.) — im Cicero (im 4ten B. der B. an den Herennius, Op. T. I. S. 78. Im 3ten B. De Orat. ebend. S. 441 u. f. Im Orat. XIX. u. f. S. 607.) — im Quintilian (VIII u. f. S. 356. Ed. Gesn.) — im Lawson (12te und 13te Vorl. Th. 1. S. 260 d. U. — im Campbell (Philos. of Rhet. Th. 1. S. 339) — im Blair (Lect. X. B. 1. S. 183) — im Batteux (Einleit. B. 4. S. 63 u. f.) — in den Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 5ten Buche) — im Condillac (in dem 2ten Th. s. Unterr. aller Wissensch. Bern 1777. 8.) — in Breitingers crit. Dichtkunst, deren ganzer 2ter Theil von der poetischen Mahlerey, in Rücksicht auf den Ausdruck handelt. — in M. Joh. Kinderlings Grunds. der Beredsamkeit, Magd. 1771. 8. 2 B. im 2ten Buche, u. a. m. welche bey dem Art. Schreibart, als wohin sie eigentlich gehören, angeführt worden sind. — — Uebrigens scheint Quinctilian wirklich Recht zu haben, wenn er Klarheit oder Deutlichkeit (perspicuitas) die **erste** Eigenschaft des Ausdruckes nennt; vielleicht könnte man sie gar die **einzige** nennen; denn alle andere Eigenschaften desselben sind, wenigstens in den redenden Künsten, wohl nur Unterarten, und vieles was dem Ausdruck zur Last gelegt wird, liegt schon in den Vorstellungen. Wenn H. S. z. B. den **übertriebenen** Ausdruck tadelt: so

trift dieses schon den Gedanken. Wer alle Dinge allerliebst, und unvergleichlich und erstaunlich nennt, muß sie, zuerst, sich so vorstellen. —

Ausdruk in zeichnenden Künsten.

Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdruk stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben scheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unsichtbare Geist sichtbar. Diese erhabene Kunst ist eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbaresten Kunst, weil sie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloße Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Wesen verwandelt. Ohne diese Kunst ist ein gemahltes und geschnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Wesen gefallen kann; durch sie wird es zu einem handelnden Wesen, mit dem wir unser Herz theilen.

Die größte Bestrebung des zeichnenden Künstlers muß auf diesen Theil gerichtet seyn, ohne welchen alles übrige nichts ist. Callistratus nennte die Bildhauerey die Kunst Sitten auszudrüken *), und zeigte dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieser Kunst sey. Nach den wirklichen Scenen des menschlichen Lebens und deren vollkommenen Vorstellung auf der Schaubühne, wirkt nichts so sehr auf den Geist, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geist Bestrebungen nach Vollkommenheit, und stößen den Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die seine ganze Seele einnimmt, so wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Mensch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abscheu für das Böse, erfüllt. Themistokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht schlafen, so sehr wurde dadurch seine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie vielmehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, sondern die Seele selbst, vors Gesichte gestellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unsrer Einbildungskraft schwebet, die stärkste Bewunderung erweken, was muß nicht denn geschehen, wenn sie in sichtbarer Gestalt, und in hellem Lichte vor uns steht? Wenn wir in den wirklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menschen in dem Augenblik zu sehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt ist, so gehen diese Scenen schnell vor dem Gesichte vorbey; aber der Künstler hält diese kostbaren Augenblike für uns fest. Unser Auge kann so lang darauf verweilen, bis es gesättiget ist, wenn hier eine Sättigung statt hat; wir genießen den Gegenstand so lange, bis er seine völlige Wirkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künstler zu diesem höchsten Gipfel der Kunst, die ihn zum Meister aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen ist er nicht sichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die sein Auge schärft jedes zu sehen, der würde sich umsonst bestreben, in diesem Theile der Kunst groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; sie erweken nur das, was schon schlafend darin gelegen hat.

*) ἠθοποιητοος τεχνη.

Umsonst sieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendste Schönheit; es entdekt nichts darin. Die Natur allein bildet den großen Künstler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die ersten Schritte zu dieser Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unsrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Wirkung bleiben würde. Das Gute, dessen Keim in uns liegt, fängt an sich zu entwikeln, sobald wir es an andern entwikelt sehen. Die Beobachtung der Tugend ist der fruchtbare Sonnenschein, der den Saamen unsrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künstler muß sich bemühen, die menschliche Natur überall, wo sie sich am besten entwikelt hat, zu beobachten. Man darf sich nicht wundern, warum die griechischen Künstler so groß im Ausdruk gewesen sind, da es offenbar ist, daß bey keinem Volk alle natürlichen Anlagen der Seele sich so frey und so völlig, als bey diesem, entwikelt haben. Wenn unter den Grönländern ein größerer Phidias oder Raphael gebohren würde, so würde er gewiß keine einzige feine Empfindung ausdrüken lernen. Eine genaue Bekanntschaft mit Menschen, bey denen jede große Anlage ausgebildet ist, macht den ersten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede ist. Was der Künstler nicht im Leben sehen kann, muß er aus der Geschichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß sein Geist gebildet und seine Phantasie erhitzt werden. So ward Phidias nach seinem eignen Geständniß durch den Homer tüchtig gemacht, seinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher seine Seele durch diese Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann sich schmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er selbst voll Empfindung ist, wird seine Phantasie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, sichtbar ist, vors Gesichte stellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmessen findet man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft sieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geschmak kommen, der unter viel gleich bedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Personen und Umständen gemäß ist. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Mensch; und der Schmerz eines männlichen starken Gemüths äußert sich ganz anders, als wenn er eine schwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künstler fühlen, sondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anstößiges oder widriges geben würde. Denn so wie der Tonsetzer auch in den Dissonanzen auf Ordnung und Regelmäßigkeit sehen muß, so ist in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällige widrige zu vermeiden. Ein Gesicht muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen ist in zeichnenden Künsten, so wie die richtige Harmonie in der Musik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das schönste Gesicht kann sich eben so gut nach allen Leidenschaften verändern, als ein weniger schönes; darum muß dieses jenem niemals vorgezogen werden.

Der feinste Geschmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Wesentliche von dem Zufälligen unterscheide. Ein Mensch von wenig Empfindung merkt die Leidenschaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis selbige sich durch Geschrey oder Schimpfen äußern, da Personen von feinerm Geschmak, ohne diese zufälligen

Aeußerungen fühlen, was sie zu fühlen haben *).

Außer diesen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müssen auch noch andere vorhanden seyn. Es ist nicht genug, daß der Künstler durch die Phantasie sehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er sieht, auch andern sichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geschikt. Also können nur große Zeichner in jedem Ausdruk glüklich seyn. Das Auge muß die kleinsten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß sie ausdrüken können.

Derowegen müssen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunst kann es helfen, wenn er sich das zu Nutze macht, was gute Meister über das Besondere, wodurch die Leidenschaften sich auf den Gesichtern und in der Haltung des Körpers unterscheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er Le Brüns nach allen Leidenschaften charakterisirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, so wird sein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu sehen habe, welche Leidenschaft sich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde sich äußert. Er muß sich die Bemerkungen der Meister über den Einfluß derselben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unsers Körpers besitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner sprechen; von den Händen kann man beynahe sagen, daß sie selbst sprechen. Können wir nicht, sagt ein Kunstrichter, mit den Händen fodern, versprechen, rufen, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueber-

*) Leidenschaft.

fluß, Zeit und Zahl andeuten *)? Auch einzele Muskeln des Rumpfs, besonders die an der Brust und an dem Unterleibe sind, haben ihren eigenen Ausdruk.

Alles dieses genau zu beobachten, muß des Künstlers unabläßliches Studium seyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey lassen, bey den Auftritten des Lebens zu seyn, wo sich die Leidenschaften der Menschen am meisten äussern; Auftritte, wo ein ganzes Volk sich versammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tausend Gesichtern und Stellungen sehen kann.

Mit dieser Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommensten erreicht, und auch in den schlechtesten Stüken nicht ganz versäumt ist. In den Werken der Neuern müssen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beste Werke ihm täglich vor Augen schweben. Diese Werke sind durch die tiefsinnigen Beobachtungen großer Geister zu der Vollkommenheit gestiegen, die wir an ihnen bewundern; sie studiren, erleichtert den Weg zu eben dieser Vollkommenheit. Auch Deutschland kann auf einen Mann stolz seyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieser ist Schlüter, dessen Verdienste so wenig bekannt sind, und dessen Werke nur Berlin besitzt **).

Ausser

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III. c. 4.

**) Ein verdienstvoller berlinischer Künstler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer sein möglichstes gethan, diesen großen Mann bekannter zu machen. Er hat sowol seine Larven, die das berlinische Zeughaus zieren, als verschiedene andre Werke auf eine geistreiche Art geätzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen grössern Werke dieses fürtrefflichen Mannes bekannter zu machen!

Ausser demjenigen, was über den **Ausdruck in den zeichnenden Künsten**, in folgenden, über diese überhaupt geschriebenen Werken sich findet, als z. B. in des L. da Vinci Traité de la Peinture, 50. 95. 166. 182. 183. 187. 245. 246. 251. 255. 256te u. a. Kap. mehr — in dem 2ten Buche des Trattato dell Arte della pittura des Lomazzo S. 105. u. f. welches del Sito, Positione, Decoro, Moto, Furia e gratia delle Figure in 23 Kap. handelt — in des Felibien Entret. sur les vies et les ouvrages des Peint. B. 3. S. 103. u. f. (Amst. Ausg. von 1706.) — in des Testelins Sentimens des plus habiles Peintres (S. 56 u. f. bey dem Ged. des Le Mierre, Amsterd. Ausg. von 1770.) in des Lairesse großem Mahlerbuche, im 7ten Kap. des 2ten Buchs — in des de Piles Cours de peinture, unter der Aufschrift, des Caracteres (Oeuvr. div. B. 2. S. 144. u. f.) und in seiner Idée du peintre parfait (ebend. B. 3. S. 354.) — in des Richardson Traité de la Peinture (B. 1. S. 69. Amst. 1728. 8.) — in den, der Art de peindre des Watelet angehängten reflexions (S. 133. Amst. 1761.) — in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, in der 43. 44. und 53ten Betr. von dem Ausdrucke der Leidenschaften, oder der Neigungen und Abneigungen des Menschen; Stufen der Leidenschaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdruckes; von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbesondre (in Ansehung der Farbengebung) — in des Algarotti Versuch über die Mahlerey (S. 150 d. Uebersetzung) — im Orestrio (1. XVI. S. 183.) — in Köremons Natur und Kunst, Kap. 19 — 21. des 1ten Bds. S. 239. — in Chrst. Frdr. Prangens Acad. der bildenden Künste, Th. 1. Abschn. 5. B. 1. S. 117. — in Reynolds Rede von dem großen Styl (S. 12. d. Uebers. N. Bibl. 17 B. S. 12) — Mengs, in dem 3ten Th. des Werkchens über Schönheit und Geschmack in der Mahlerey, bey Gelegenheit der Betrachtungen über die Anordnung in den Werken des Raphael, Correggio und Titian (Op. T. 1. S. 59.) und auf diese Veranlassung, sein Herausgeber (ebend. S. 109.) — in des Dübos reflex. crit. (B. 1. S. 360. Dresdn. Ausg.) — in dem 1ten B. der Collection of Etrusc. Greek and Rom. Antiq. Nap. 1766. f. — in der felsina pittrice, ein an den Verfasser Malvasia, geschriebener Brief, (Parte IV.) u. a. m. — Ausser diesen, können, als eigene darüber geschriebene Werke angesehen, oder doch, zur Vervollkommnung darin gebraucht werden: Ioh. B. Portae N. de humana Physiognomia Lib. VIII. Hanov. 1593. 8. aber nur 4 Bücher; vollst. Neapel 1602. f. mit K. ein französ. Auszug daraus, unter dem Titel: la Physiognomie humaine, ou Jean Baptiste Porta, Neapolitain (ohne Jahrszahl) — Traité de la physiognomie, ou Livre de Portraiture pour ceux qui commencent à dessiner par Ch. le Brun, Par. f. ohne Jahresz. mit K. (größtentheils gezogen aus dem vorhin angeführten Werke des Porta) — Methode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conference sur l'expression générale et particulière, p. Mr. le Brun, Par. 1667. 8. Amst. 1702. 8. Deutsch, Augsb. 1704. 8. 1712. 4. Prag 1782. 8. mit 43 K. wobey sich gewöhnlich auch noch (wenigstens bey der Amsterdammer Ausgabe) der Abrége d'une conference sur la phisionomie befindet, verglichen mit der „Erinnerung über den Ausdruck neuerer Künstler," von Winkelmann in dessen Geschichte der Kunst (S. 171. Dresdn. Ausg.) — Caractères des passions p. Marin Cure de la Chambre, Amst. 1658 — 1663. 8. 5 Bde. — The school of Raphael, or the Student's Guide to Expression in historical Painting, illustrated by exemples, engr. by Duchange and others, under the Inspect. of S. Nic. Dorigny, from his own Drawings after the most celebrated Heads in the Cartons at *Hamptoncourt.* To which are added the outlines of each Head and also several Plates of the

most

most celebrate antique Statues . . . with instructions for young Students in the Art of designing, and the passions... descr. and explained by Benj. Ralph. Lond. 1759. f. 102 Bl. Kpfr. und 14 Bl. Text. — Eine Rede des Andre Bardon, welche, Auszugsweise, sich im 7ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 165 findet. — Lettres sur les caractères en Peinture, Par. 1753. 12. — Auch findet sich in Gualt Rivinus Eigentlichem Bericht der vornehmsten der Architektur angehörigen mathematischen und mechanischen Künste, Nürnb. 1547. f. Bl. 29—36. „der ganzen Phisignomia kurzer Auszug .... „Dardurch eyns yeden Menschen eygenschaft und Art der sitten vnd gemüts, „nit allein erlernt ... sondern ein yedes „Bild darnach ... gebildet und formirt „werden soll, u. s. w. — Vielleicht würde auch das Studium der Büffonschen Naturgeschichte, und d. Bücher mehr, wichtige Beyträge zur Vervollkommung des Ausdruks in den bildenden Künsten liefern. — —

Ausdruk in der Schauspielkunst.

Das Studium des vollkommenen Ausdruks hat sowol der Schauspieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künstler gemein. Gewissermaaßen ist es jenen noch nothwendiger, weil ihre ganze Kunst darin besteht. Ein Tänzer ohne Ausdruk ist ein bloßer Luftspringer; und ein Schauspieler, dem er fehlt, ist gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidigt, anstatt zu ergötzen oder zu reizen. Was also vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunst gesagt worden, wollen wir diesem mit dem vorzüglichsten Nachdruk gesagt haben. Er muß jede Empfindung in sich zu fühlen im Stande seyn; kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Gesichts, keine Gebehrde, nicht die geringste Bewegung der Gliedmaaßen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunst entdecken kann, muß er seiner Einbildungskraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichste Mittel zu einem vollkommenen Ausdruk scheint dieses zu seyn, daß der Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt. Der jüngere Riccoboni aber widerspricht diesem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, sagt er, allezeit als was gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglük hat, das was man ausdrükt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird, zu spielen *). Ganz anders dachte jener alte Schauspieler, der in der Elektra des Sophokles die Asche seines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieser Prinzessin, da man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrüken. Der angeführte französische Schauspieler muß dafür halten, daß man durch deutlich bestimmte Regeln alles nachmachen könne. Es scheint aber, daß ein Mensch, der in eine gewisse Leidenschaft gesetzt ist, sie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äußere, die, zusammengenommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechanisch ohne unser Bewußtseyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewisse Leidenschaften fühlen, unbekannt sind, so kann

*) S. die Schauspielkunst in Lessings Beyträgen zur Historie des Theaters im 1 Th. S. 506.

kann der Vorsatz zu ihrer Wirkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie, nach welcher wir unserm Gesichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber wirklich traurig so setzt sich alles von selbst in die gehörige Gestalt.

Wir scheuen uns also nicht, gegen das Ansehen eines Meisters in der Kunst den Schauspielern zu empfehlen, daß sie sich unaufhörlich befleißen sollen, sich in alle Arten der Empfindungen zu setzen. Finden sie ihre Seele nicht weich genug, mit den Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu seyn, so thun sie wol, wenn sie solche Rollen, für die sie das nöthige Gefühl nicht haben, niemahls auf sich nehmen. Ein Mensch, der vorzüglich zu sanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt ist, muß sich nicht unterstehen, die Rolle eines Wüterichs zu spielen.

Der Schauspieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden verliehen hat, kann dieselbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der besten Dichter ohne Unterlaß lesen, und jeder merkwürdigen Scene so lange nachhängen, bis seine Einbildungskraft dieselbe ihm auf das lebhafteste vormahlt. Denn dadurch wird er selbst in die Leidenschaft versetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch so viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Ursachen auch gleiche Wirkungen haben, so sind diese doch, in Absicht auf die Aeußerungen der Leidenschaften, bey verschiedenen Menschen verschieden. Eine große Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menschen von verschiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es ist demnach nicht genug, daß der Schauspieler sich in die Empfindung setze, die er ausdrüken soll; er muß sie in dem besondern Licht, in der bestimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet sich anders, wie der gemeine Mensch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falschen Ausdruk wird das Gegentheil dessen, was der Dichter gesucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz schildert, der Schauspieler aber einen hochtrabenden Menschen vorstellt, so verändert sich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen stillen tiefsitzenden Schmerz haben will, der Schauspieler aber heult, so wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falsche Nachdruk verderbt alles.

Es gehöret so sehr viel darzu, im Ausdruk richtig zu seyn, daß man sich über die kleine Anzahl vollkommener Schauspieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müssen sich zu seiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verstand, jeden Charakter sich auf das bestimmteste vorzustellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Gesicht stellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in sich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium sind diese Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter seiner Rolle auf das vollkommenste ergründen, bis er die kleinsten Schattirungen desselben erkennt; die Handlung, in welcher dieser Charakter sich äußert, muß ihm in ihren kleinesten Umständen ganz vor Augen liegen; die besondere Veranlassung zu dem Spiel der Leidenschaften muß er auf das genaueste erwägen, und alles so lange überlegen, bis er sich selbst vergißt, und sich gleichsam in die Person verwandelt, die er vorstellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig sey, den Ausdruk desto vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwey Finger breit über das Natürliche geben *). Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene frostig zu werden, muß den Schauspieler sehr behutsam machen. Der jüngere Riccoboni hat sehr wohl angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen stark genug ist; und der Hr. Offraine, den man ohne sehr zu irren für den besten der itzigen französischen Schauspieler halten kann, bestätiget dieses durch sein Beyspiel. Leute, welche sich allen Eindrüken der Leidenschaften ohne Verstellung überlassen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauspieler dieselbe erreichen, und mit dem edlen Wesen, das Personen von erhabnerm Stande an sich zu haben pflegen, verbinden, so braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, sich selbst in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu versetzen, gesagt haben, gilt hauptsächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaßen liegt. Es ist unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die sie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Mensch, der unversehens fällt, aus einer sich selbst unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Instinkt die Stellung annimmt, die ihn am sichersten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde; eben so wirkt sie in allen Leidenschaften auf die verschiedenen Nerven des Körpers. Der Schauspieler, der sich in ein richtiges Gefühl zu setzen weiß, wird sich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

Von dem Ausdruk, in so fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, haben wir anderswo gesprochen *).

Unter allen Künstlern hat der Tänzer das schwerste Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann sich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß sie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darstellen. Alle seine Schritte und Bewegungen sind künstlich, sie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müssen sie den Charakter der Natur an sich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte sind die Worte, welche uns sagen, was in seinem Herzen vorgeht.

Es ist den großen Schwierigkeiten, die diese Sache hat, zuzuschreiben, daß man so wenig vollkommenes in dieser Kunst zu sehen bekömmt. Die Tänzer sind mehr gewohnt, künstliche Bewegungen, schwere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenschaft, sondern beynahe jede Schattirung derselben Leidenschaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Diese sind die wahren Elemente, das Alphabet des ächten Tanzens, oder diese Kunst beruhet auf gar keinen Grundsätzen. Diese Elemente aufzusuchen, sie in ordentlichen

*) S. Vortrag.

lichen und zusammenhängenden Bewegungen wieder darzustellen, aus verschiedenen zusammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zusammen zu setzen, das eine bestimmte Handlung ausdrükt, ist das eigentliche Werk des Tänzers.

* *

Ueber Ausdruk in der eigentlichen Schauspielkunst sind vorzüglich Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik (Berl. 1784 — 1786. 8. 2 Theile) nachzulesen. — Uebrigens handeln davon alle, bey dem Art. Schauspielkunst, angeführte theor. Schriften über diese Kunst.

Ausdruk in der Musik.

Der richtige Ausdruk der Empfindung und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstükes. Ein solches Werk, das blos unsre Einbildungskraft mit einer Reihe harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäfftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne schön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben ergözt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Gesang, außer der vollkommenen Fortströhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeußerungen eines fühlenden Herzens verräth, so dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichsam zu einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Gesanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie sammelt alle unsre Aufmerksamkeit, reizet das Ohr, sich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlassen.

Der Ausdruk ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrüklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz wirket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, dann beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmal stärket und erhebet sie unsre Seelenkräfte; und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonsetzer diese Zauberkraft, so gewaltig über unser Herz zu herrschen? Die Natur muß den Grund zu dieser Herrschaft in seiner Seele gelegt haben. Diese muß sich selbst zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften stimmen können. Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyspiel der zwey Tonsetzer, welche in Deutschland am meisten bewundert werden, Grauns und Hassens, beweist die Wirkung des Temperaments auf die Kunst. Dem erstern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimnisse der Kunst in seiner Gewalt hatte, so war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal scheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entschlossene auszudrüken hatte. Hasse hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurige Begierden gegeben hat, ist in allem, was seinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es ist sehr wichtig, daß der Künstler sich selbst kenne, und wenn es bey ihm steht, nichts unternehme, das gegen seinen Charakter streitet. Allein dieses hängt nicht allemal von seiner Willkühr ab. So wie ein epi-

scher Dichter sich in alle, selbst einander entgegengesetzte, Empfindungen muß setzen können, indem er jetzt einen friedfertigen, oder gar feigen, denn einen verwegenen Mann muß sprechen machen, so begegnet es auch dem Tonsetzer. Er muß also da, wo ihm die Natur weniger Beystand leistet, sich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künstlern zur Uebung empfohlen haben. Außerdem aber muß der Musikus sich ein besondres Studium daraus machen, den Ton aller Leidenschaften zu erforschen. Er muß die Menschen nur in diesem Gesichtspunkt sehen. Jede Leidenschaft hat nicht blos in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht versteht, einen richtigen Verstand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja sogar unterscheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief sitzende Zärtlichkeit, eine starke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueste Erforschung des natürlichen Ausdruks muß der Musikus die äußerste Sorgfalt wenden; denn wiewol der Gesang unendlich von der Rede verschieden ist, so hat diese doch allezeit etwas, welches der Gesang nachahmen kann. Die Freude spricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geschwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Stärkern und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert sich in langsamen Reden, tiefer aus der Brust geholten, aber weniger hellen Tönen. Und so hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieses muß der Tonsetzer auf das allerbestimmteste beobachten, und sich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächst befleiße er sich, die Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften in dem Gemüthe selbst, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenschaft treffen wir eine Folge von Vorstellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, **Gemüthsbewegung**, wodurch man jede Leidenschaft ausdrükt, schon anzeiget. Es giebt Leidenschaften, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ströhmen sie schneller, mit einem mäßigen Geräusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, dann zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Musik ist vollkommen geschikt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und wer Wissenschaft genug besitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt. Diese Mittel sind: 1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen

chungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß. 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rythmus, welche, an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle diese Vortheile muß der Tonsetzer wol überlegen, und die Wirkung jeder Veränderung mit scharfer Beurtheilung erforschen; dadurch wird er in Stand gesetzt, jede Leidenschaft auf das bestimmteste und kräftigste auszudrüken. Wir haben Beyspiele, daß Leidenschaften, die sich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterscheiden, die Kunst der Musik nicht übersteigen. So hat der fürtreffliche Graun in der Operette, Europa Galante betitelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden, und dem Ottomanischen Serail vorzüglich eigen ist, vollkommen ausgedrukt. Ein grosser Beweis von den Fähigkeiten der Musik, den schwersten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche sowol dieser große Mann, als andre Tonsetzer vom ersten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenauesten Ueberlegung und des äußersten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfordert. Wir wollen dem, der dieses Wesentlichste der Kunst zu erreichen sucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu seiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonstük, es sey ein wirklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesetzt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stüks festgesetzt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen sey. Wenn er auch durch einen Zufall sein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefähr eingefallen ist, so untersuche er den Charakter desselben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks festgesetzt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervorbringen will. Das beste ist, daß er sich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zustand vorstelle, in welchem sich dieselbe natürlicher Weise in dem Lichte zeiget, worin er sie vortragen will; und wenn seine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer gesetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte sich, irgend eine Periode, oder eine Figur einzumischen, die außer dem Charakter seines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewissen angenehm klingenden und auch in Absicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Sätzen verleitet die meisten Tonsetzer, dieselben gar zu oft zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß diese Wiederholungen dem Ausdruk oft

ganz entgegen sind. Sie schiken sich nur zu gewissen Empfindungen und Leidenschaften, in denen das Gemüth sich gleichsam immer nur um einen Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorstellungen sich beständig ändern, nach und nach stärker, oder auch schwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In diesen Fällen sind öftere Wiederhohlungen desselben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonsetzer die Worte vorgeschrieben, auf welche er den Gesang einrichten soll, so erforsche er zuerst den wahren Geist und Charakter derselben; die eigentliche Gemüthsfassung, in welcher sich eine solche Rede äußert. Er überlege genau die Umstände des Redenden und seine Absicht; dadurch setze er den allgemeinen Charakter des Gesanges fest. Er wähle die tüchtigste Tonart, die angemessene Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung wirklich hat; die Intervalle, wie sie der anwachsenden oder sinkenden Leidenschaft am natürlichsten sind. Dieses Charakteristische muß durch das ganze Stük herrschen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein besonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In besondere, umständliche Betrachtung einzeler Dinge lassen wir uns hier nicht ein. Die Absicht ist hier nur, den Meister der Kunst aufmerksam und behutsam zu machen. Was die besondern Wirkungen der **Tonart**, der **Bewegung**, des **Rythmus**, der **Intervalle**, auf den Ausdruk betrifft, davon ist in den besondern Artikeln über diese Kunstwörter verschiedenes angemerkt worden.

Es ist auch guten Meistern in der Kunst begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine ist, daß sie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche sie ausser dem Zusammenhang genommen; da sie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrscht, zuwider ist. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, indem man eine Verneinung dazu setzt. Anstatt: **seyd nun wieder fröhlich**, sagt man auch wol: **weinet**, oder **trauert nicht mehr**. Die Verneinung, **nicht mehr**, ist ein abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrüken kann. Sie muß also den ganzen Gedanken zusammen nehmen, und etwas tröstendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort **weinet** oder **trauret** legen, so würde man gerade das Gegentheil dessen sagen, was man sagen soll. Und doch haben große Meister diesen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendsten Gesang einen Frost streut, der alles verderbt, entsteht aus der unzeitigen **Begierde**, Dinge zu mahlen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Musik liegen, oder doch an dem Orte, wo man sie bey Gelegenheiten gewisser Worte anbringt, eine sehr widrige Wirkung thun. Wir haben aber davon in einem besondern Artikel gesprochen*).

* *

Von dem **Ausdruk in der Musik** handeln besonders Ch. Avisons Essay on musical expression, Lond. 1753. 8. verm. und verb. 1775. 8. Deutsch, Leipz. 1775. 8. (Der Verf. handelt, im 1ten Theile, von der Gewalt und Wirkungen der Musik und von der Aehnlichkeit der Musik mit der Mahlerey; im zweyten, von der zu sorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie, und Versäumung der Harmonie, von der zu sorgfältigen Beobachtung der Harmonie und Vernachläßigung der Melodie, und von dem musikalischen Ausdruke, in so fern er den Componisten

*) S. Gemähld in der epischen Musik.

sien angeht; in dem dritten Theile von dem ausdrückenden Vortrage der Musik überhaupt, und von dem ausdrucksvollen Vortrage der Musik in besondern Stimmen.) — De l'expression en Musique p. Mr. l'Abbé Morellet, Par. 1769. 12. (Der Verf. gründet einen großen Theil dessen, was er sagt, darauf, daß, weil die Musik sich eben des Organes bediene, als die Sprache, sie auch eine wirkliche Sprache, und dieser vollkommen gleich sey. Uebrigens bestreitet er, so wie Avison, die ungeschickten Nachahmungen in der Musik.) — L'Expression musicale mise au rang des chimères, p. Mr. Boyé, Par. 1779. 12. (Die Hauptsätze dieser kleinen Schrift sind, daß der Hauptzweck der Musik ist, dem Menschen angenehme körperliche Empfindungen zu verschaffen, daß sie eines verschiedenartigen Charakters fähig ist; daß sie den Worten analog seyn, aber nichts ausdrücken kann; daß diejenige, welche dem Ausdrucke am nächsten kömmt, langweilig wird; daß sie an Empfindungen zu erinnern, oder sie wieder aufzuwecken, aber nie darzustellen vermag; daß die Tanzmusik den Vorzug vor allen übrigen Musikarten verdient.) — Traité sur la Musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression, p. Mr. le Pileur d'Apligny, P. 1779. 8. (Ein ziemlich flüchtig geschriebenes Werk, worin die Harmonie gänzlich der Melodie aufgeopfert wird.) — Ueber die musikalische Mahlerey . . . von J. J. Engel, Berl. 1780. 8. — Von dem musikalischen Ausdruck der verschiedenen Klangfüße, und den Arten desselben wird in dem 60ten u. f. der Kritischen Briefe über die Tonkunst, Berl. 1759 u. f. 8. — und von dem Ausdruck in der Vokalmusik, und was dieses ist und heißt, in der Schrift über das Recitativ (Bibl. der sch. Wissensch. B. 12. S. 219 u. f.) gehandelt. — —

Ausgang.

(Dramatische und epische Dichtkunst.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, so daß nun nichts mehr geschehen kann, das zu dieser Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, ist die Verschwindung dieser Prinzessin in dem Augenblike, da sie soll geopfert werden, und die Erscheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflösung wird derselbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, sowol epische, als dramatische Handlung einen Ausgang haben müsse, ist daraus offenbar, weil es unmöglich ist ein Zeuge einer interessanten Handlung zu seyn, und sich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derselben gesehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung gesetzt, wie doch die Sachen zuletzt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget sie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Ist der Ausgang vollkommen, so muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieses oder jenes, das in der Handlung vorgekommen ist, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat; er ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zulezt alle Vorstellungen über die Handlung zusammen treffen, und ist unvollkommen, wenn er nicht alle unsre Erwartungen über die Personen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken ist der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er soll eine immer daurende Vorstellung von einer guten oder bösen Wirkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke lassen. In diesem Falle ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er wahrscheinlich und natürlich sey, weil sonst der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem

Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böser Jüngling, durch Verführungen der Wollust zu großen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äußerste Schmach gerathen könne. Diese Vorstellung würde man nicht für wahr halten, sie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrscheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatische Vorstellung die Zuschauer mit der Ueberzeugung nach Hause schiken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtschaffenheit verbunden, Mittel sind, sich aus den schweresten Verlegenheiten herauszuhelfen: so muß der Ausgang der Handlung die höchste Wahrscheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen soll. Man muß deßwegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, sondern auf solche Auflösungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in solchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Mensch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperson, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müssen in der Handlung selbst Ursachen liegen, die den Ausgang bewirken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder sonst stark rührendes haben, damit sein Eindruk unauslöschlich bleibe.

Er ist zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Lustspiel, wo es blos darauf ankömmt, den Zuschauer ein paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter sich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglüken, so hat er seinen Endzwek erreicht; der Zuschauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den possirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deßwegen hatten auch die mimischen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, sagt Cicero *), est jam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde scabella concrepant, aulaeum tollitur. Deßwegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kömmt hier auf die Absicht des Dichters an; aus dieser muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang sey, und worauf es dabey hauptsächlich ankomme. Wer den Tod des Cäsars vorstellen will, kann zur Absicht haben, einen Tyrannen zu schreken; sie kann aber auch seyn, die patriotischen Gesinnungen seiner Mörder im höchsten Lichte darzustellen. In beyden Fällen ist der Ausgang zwar einerley; aber seine besondre Behandlung muß bey jeder Absicht anders seyn. Es ist ganz unnöthig, sich hierüber umständlich einzulassen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerksam gemacht werde, den Ausgang genau nach seiner Absicht einzurichten, und nach Beschaffenheit des letzten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerspiel ist er überhaupt weit wichtiger, als im Lustspiel, weil die tragische Handlung an sich wichtiger ist, und große Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glüklichen Ausgang haben soll. So ist er auch größtentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schreken in den Gemüthern zurüke lassen, so muß er einen andern

*) Orat. pro Caelio.

dern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unsre Erwartung nicht völlig befriediget, so erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüssiges anhängt; wenn er den starken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebensachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder schwächt. Beym Ausgang einer ernsthaften Handlung muß der Zuschauer voll Gefühl seyn; die Hauptpersonen müssen in der Lage, worin sie versetzt worden, seine ganze Seele erfüllen. Dieses soll der Dichter wol bedenken, und sich sorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu lassen, was zu dieser Vorstellung unnütze ist.

Aus allem diesem erhellet, daß in ernsthaften Stüken der Ausgang, so ein kleiner Theil der Handlung er auch ist, mit der genauesten Ueberlegung müsse behandelt werden. Mit diesem Artikel ist der von der Auflösung zu vergleichen.

* *

Daß Eine Nation, bey dem Ausgange, mehr „Anmerkungen und Schlußreden," wie Hr. Sulzer sich ausdrückt, verträgt, als die andre, hat Lessing in s. Dramaturgie (Th. 1. S. 123 u. f.) in Beyspielen gezeigt. — Ob man den Ausgang dem Zuschauer, oder Leser, verbergen müsse, ist, mit allen Folgen, welche es haben kann, ebendaselbst (Th. 1. S. 377 u. f. vergl. mit N. Bibl. der sch. Wiss. B. 10. S. 213 u. f.) vortreflich entwickelt; auch vorher schon von Diderot in s. Abhandl. von der dramat. Dichtkunst (hinter seinem Hausvater S. 239 u. f. d. Uebers. 2te Ausg.) berührt worden. — Uebrigens gehören, so wie zu dem Artikel selbst der Art Auflösung gehört, auch die bey diesem angeführten Schriften hierher.

Ausladung.

(Baukunst.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Gesims weiter heraus steht, als das nächst vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Gesimsen das hauptsächlichste Ansehen. An den Fußgesimsen welche eine Festigkeit haben müssen, steht das unterste Glied nothwendig am weitesten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß sich an den obern Gesimsen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegengesetzte Ende ausmachen.

Es ist ein Hauptgrundsatz zur Bestimmung der Ausladungen, daß sie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran sie sind, ein gutes Verhältniß haben müssen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Gesimses bestimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmannischen Verhältnisse können zur Regel angepriesen werden. Nämlich die Ausladung verhält sich zur Höhe:

in der **Rinleiste** und dem **Riemlein** wie	1 zu 1.
im **Wulst**	2 — 3.
in der **ablaufenden Leiste** und im **Reif**	1 — 2.
im **Ablauf** in den **niedrigen Ordnungen**	3 — 4.
im **Band**	3 — 5.
in der **Glokenleiste**	4 — 5.

Die besondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgesimsen und andern Verzierungen der verschiedenen Ordnungen, werden durch die Bestimmung der **Auslaufung** in den Artikeln, darin diese Theile insbesondre beschrieben sind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunst.)

Die Weite, um welche der äußerste Rand eines Gliedes von der Achse der Säule heraus tritt. Die Bestimmungen der Auslaufung der verschiedenen Glieder werden bey Beschreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunst.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geschreyes ist, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenschaft durch die Stärke des Tones an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenschaften auszudrüken; die Worte, als bedeutende Zeichen dessen, was in uns vorgeht; und denn blos Töne, die keine deutliche Begriffe mit sich führen, sondern blos durch die Heftigkeit der Empfindung mechanisch ausgestoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenschaften bestrebt sich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weise an den Tag zu legen und fühlt während der Rede oft, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher stößt sie gleichsam solche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weise anzeigen.

Die Ausrufung entspringt also ganz natürlich aus allen starken Empfindungen, sie seyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in solchen Umständen aus uns erpreßt, sind nach der Beschaffenheit der Empfindung verschieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verschmähung. Die deutsche Sprache ist in diesem Stük eine der ärmsten; die griechische aber die reichste. Ausser dem angeführten O! und Ach! haben wir selten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hah! zum Ausdruk des Zorns hinzugethan. Der Mangel solcher charakterisirten Töne wird bisweilen durch die Apostrophe ersetzt; wenn man plötzlich ein höheres Wesen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenschaft, oder vielmehr in derselben die lebhaftesten Augenblike, die heftigsten Stiche der Empfindung anzuzeigen, indem sie uns eine sehr lebhafte Vorstellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geschreyes zu verwandeln. Man sieht aber hieraus zugleich, daß sie in den redenden Leidenschaften nur selten vorkommen könne. Sie ist einigermaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der währendem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret und gleich wieder verschwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich sind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung so plötzlich entsteht, daß man nicht Zeit haben kann, sich auf Worte zu besinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenschaften redet, muß sich wohl in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzusehr häufe, noch sie anderswo, als in den heftigsten Augenbliken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derselben fällt man in das frostige. Es ist ganz wider die Natur, daß die überwältigenden Anfälle der Leidenschaft oft kommen, oder lange anhalten. Sobald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen ersetzen will, so wird man kalt. Sie wirken nur alsdenn,

wenn man uns so viel verständliches von der Gemüthslage gesagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironisch wird, so wie in dieser Stelle aus Hallers Ode über die Ehre:

> O! edler Lohn für meine Mühe,
> Wenn ich mich in der Zeitung sehe,
> Bey einem Schelmen, oben an.

Diese Figur thut ihre beste Wirkung, wenn der Redner seinen Satz aufs äußerste gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem bestätiget. Z. E. Illud queror, tam me ab iis esse contemptum, ut haec portenta, me Consule potissimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis permittuntur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! consilia dissoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Wirkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorstellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem sehr lebhaften Ausdruk, und reizet seine Vorstellungskraft, genau auf das, was kommen soll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, so wird die Rede frostig.

* *

Ueber den Ausdruk des Ausrufs in der Musik ist die Abhandlung über das Recitativ in der Bibl. der schönen Wissensch. (B. 11. S. 223) nachzulesen. — Ueber den Ausruf in der Rede s. Joh. Christph. Adelung über den deutschen Styl, S. 446. der 3ten Aufl.

Ausschweifung.

(Schöne Künste.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorstellungen, welche der Hauptsache nur mittelbar nützlich sind. Die Alten betrachteten die Ausschweifung, welche bey den griechischen Grammatikern παρεκβασις genennt wird, nur als einen rhetorischen Kunstgriff. Quintilian sagt deßhalb, sie sey die Einmischung fremder, aber der Hauptsache nützlicher Vorstellungen. Alienae rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Dahin rechnet er den Kunstgriff, da der Redner mitten in der Hauptsache etwas einmischt, das der Sache zwar fremd ist, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weise für dieselbe einnimmt.

Allein die Ausschweifung erstreckt sich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künstlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausschweifung angebracht, da er uns von seinem Inhalt auf sein verlohrnes Gesicht bringt.

Jede Ausschweifung unterbricht den Zusammenhang der Hauptvorstellungen, und muß demnach mit großer Behutsamkeit angebracht werden, wenn sie nicht nur der Hauptsache nicht schaden, sondern Vortheil bringen soll. Sie thut die beste Wirkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptsache gehört, die Vorstellung, die man hat erweken wollen, ganz oder größtentheils bewirkt ist. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit lassen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in diesem Fall nichts mehr zu sagen hat, so kann man durch eine Ausschweifung den Leser oder Zuhörer in der guten Verfassung, darin man ihn gesetzt hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweise entsteht, sondern oft von einem vortheil-

theilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorstellungskraft: so kann eine geschickte Ausschweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerühret wird, den Vorstellungen einen großen Nachdruk geben.

In scherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Absicht haben, kann man am leichtesten ausschweifen. La Fontaine hat seinen Fabeln und seinen Histörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausschweifungen gegeben. In Werken von ernsthafterm Inhalt können die Ausschweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angesehen werden, in denen die Aufmerksamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausschweifung, als ein charakterisirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menschen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausschweifungen in den Mund leget, so dienen sie ungemein zur lebhaften Schilderung desselben. Denn solchen Leuten sind die Ausschweifungen ganz natürlich.

Eben so natürlich ist die Ausschweifung einem Menschen, der von einer einzigen Vorstellung stark gerührt, sich derselben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumerey geräth, worin keine enge Verbindungen mehr statt haben. Dies ist oft der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf sehr entfernte Gegenstände sind eine Art der Ausschweifung, welche der Ode ganz eigen ist.

In Werken, wo die Vorstellungen sehr gedrängt sind, wie im Trauerspiel, haben die Ausschweifungen schwerlich statt. Es ist verdrüßlich, wenn man bey interessanten Scenen, wo man in beständiger Erwartung des folgenden ist, durch Ausschweifungen in der Folge seiner Vorstellungen immer unterbrochen wird.

Es giebt scheinbare, obgleich immer kurze Ausschweifungen, oder Abweichungen, selbst im Trauerspiele, wodurch man dem Ziel und Zweck der Scene nicht allein näher gebracht, sondern wodurch auch allein dem Dialog Leben und Wahrheit gegeben wird. Ein Nebenbegriff Eines Wortes veranlaßt sie; und von einem Nebenbegriffe eines andern Wortes wird wieder eingelenkt. — Uebrigens scheinen zu den Ausschweifungen mir auch eigentlich die a parte, die bey Seite zu gehören; und von diesen handelt, unter andern, Aubignac in s. Prat. du Theatre (Liv. I. Chap. IX. S. 234. Amst. Ausg. von 1715.) und Cailhava in s. Art. de la Comedie (T. I. Ch. XXVII. S. 446.)

Außenseite.

(Baukunst.)

Eine der Hauptseiten eines Gebäudes, die man von außen übersieht. Ein vierekiges ganz freystehendes Gebäude hat also vier Außenseiten. Die vornehmste ist die, welche gegen den besten Platz von außen gestellt ist, und an der der Haupteingang zum Gebäude ist. Eine gute Außenseite trägt das meiste zu dem Ansehen eines Gebäudes bey. Die Masse desselben ist auch in den größten und prächtigsten Gebäuden etwas so einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die besondre Betrachtung der Außenseite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Ansehen zu geben, ist ein wichtiger Theil der Kunst. Die Außenseiten müssen gleich den Charakter des Gebäudes an sich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinstimmung der Theile entsteht, die besondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geschmak, der in den Außenseiten herrscht,

herrscht, muß den Stand dessen, der das Haus bewohnt, oder die Bestimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß sich an seinen Außenseiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieses anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallast, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meisten Regeln der Baukunst gehen auf die Schönheit der Außenseiten, weil sie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die ersten Grundsätze angesehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenseiten zum beständigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemessenen Entfernung, die dem Auge noch verstattet, auch die kleinern Theile zu unterscheiden, muß sie auf einmal, als ein festes, regelmäßiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Diesem Grundsatz zufolge, muß sie einen der Höhe angemessenen Fuß, und ein solches Gebälke haben *). Ferner muß alles seine angemessene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenstern durchgebrochen seyn, weil im ersten Fall das Ansehen der Festigkeit geschwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump scheinet. Diesem zufolge müssen auch die Säulen, wenn man sie anbringt, weder zu enge noch zu weit aus einander stehen **).

Alle herumlaufende Linien müssen genau senkrecht, und alle queer überlaufende genau waagrecht gehen. Jede dieser Linien muß ihren bestimmten Anfang und ihr bestimmtes Ende haben, so daß keine sich mitten an der Außenseite verlieret. Alle Achsen der Säulen und Pfeiler, die in verschiedenen Geschossen über einander stehen, müssen eine einzige Linie ausmachen, so wie die Mittellinien aller waagrecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Ist die Außenseite von einer beträchtlichen Größe, so muß sie in mehrere Haupttheile oder Parthien eingetheilt seyn. Von diesen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie stehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an sich zieht. Auf diese Weise entsteht recht in die Mitte der Außenseite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchschauet, und die Uebereinstimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Diese Haupttheile müssen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches schwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überschreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, so muß man sie wieder in kleinere Theile abtheilen.

Die Außenseiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn sie nicht als Theile anderer Theile, (als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geschweigen, daß sie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angesehen werden, verschwinden, so thun sie noch die schädliche Wirkung, daß sie das Auge zerstreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es ist überhaupt ein höchstwichtiger Grundsatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenster, kein angehängtes Schnitzwerk, so hervorsteche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu lassen, um seine Aufmerksamkeit auf das Einzele zu richten. Wenn an einer Außenseite die Haupttheile sich die Waage so halten, daß keiner davon das Auge auf sich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genossen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge

*) S. Ganz.
**) S. Säulenweite.

Auge an sich loken, bis die Haupttheile gefaßt sind: so ist sie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenseite die Art und den Geschmak, auch die besondre Bestimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müsse, ist schon erinnert worden. Die Ueberlegung dieses Punkts ist den Baumeistern um so mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen diesen Grundsatz des guten Geschmaks begeht, gar nicht selten sind. Ueberhaupt aber ist zu wünschen, daß man von den heutigen allzu sehr mit Zierrathen überhäuften Außenseiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurückkehre, die mehr auf das Große, auf das blos Regelmäßige und Ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entstehenden Reichthum gesehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenseiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuschauer davor stille stehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenster, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzusehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn sie winklicht, und wenn zwischen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verschläge wären, so muß auch einem von gutem Geschmake geleiteten Auge die Anordnung einer Aussenseite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu sehen ist *).

* *

(*) Von der Einrichtung der Aussenseite der Gebäude handeln, unter mehrern, Camus de Mezieres, in dem Genie de l'Architecture ... Par. 1780. 8. Deutsch in Gottfr. Huths Allg. Magaz. für die bürgerl. Baukunst, Weimar 1789. 8. B. 1. Th. 1. S. 120. — Jean Franc. Blondel, im 1ten B. s. W. De la Distribution des Maisons de Plaisance, und zwar de la Decoration des Façades von sehr vielerley Arten von Gebäuden — und ebenderselbe in dem Cours d'Architect. B. 3. vorzüglich Kap. 8. S. 421 u. f. wo er die Aussenseiten einzeler Gebäude, besonders die Stirnwände derselben, untersucht.

*) S. Anordnung.

Ausweichung.

(Musik.)

Ausweichen heißt in der Musik aus dem Ton, worin man eine Zeitlang den Gesang und die Harmonie geführt hat*), in einen andern Ton herüber gehen. Dieses geschieht in der heutigen Musik in jedem Tonstük, und in den längern Stüken vielmal, sowol um die nöthige Abwechslung empfinden zu lassen, als um den Ausdruk desto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Gesang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worin er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verschiedne andre Töne aus; und endiget sich zuletzt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük gesetzt ist.

Jeder Ton hat seinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er sich von allen andern unterscheidet. Das Ohr fühlt dieses, so bald der Ton, worin modulirt worden, verlassen und gegen einen andern vertauscht wird. Aber ein Ton sticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darin verhalten sie sich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtschaft ist. Führt man den Gesang so durch verschiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden absticht, so empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes; nichts hartes, nichts ohne den

*) S. Ton.

den genauesten Zusammenhang ist. Dergleichen Gesang schikt sich zu sanften und stillen Empfindungen. Hingegen würden solche, da der Affekt oft und plötzlich abwechselt, sehr wol durch einen Gesang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne stark gegen einander abstechen.

Da überhaupt das Gehör in der Musik niemals beleidiget werden darf, so muß man diese Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal so zu machen wissen, daß nichts gezwungenes, nichts abgerissenes darin sey: wiewol auch dieses in Fällen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen sind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Ansehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man sich darin aufhalten kann, zu überlegen?

1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch sie sich von allen andern unterscheidet. Man bleibt in einem Ton, so lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter desselben liegen: so bald aber ein andrer Ton gehört wird, so bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlassen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur spielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, so empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart soll verlassen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieser bloße Wink aber ist noch kein wirklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Diese Ankündigung muß nun so geschehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf diese Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, so ist die Ausweichung vollendet, und man befindet sich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier ist nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? Dieses kann auf mehrerley Weise geschehen, und ist verschieden, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ist. Der halbe Ton unter dem Hauptton, den man das subsemitonium modi nennt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächsten halben Tones über sich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. s. f. Daher haben die französischen Tonlehrer diesen Ton Note sensible, die den Ton bezeichnende **Note**, genennt *).

Wenn also währender Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es sich in der Tonleiter befindet, so erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächsten Accordes der Ton seyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyspiel:

A 
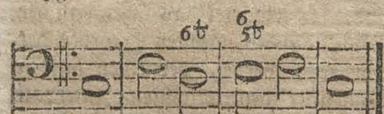
Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, ist der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weise in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächsten Harmonie der Grundton G mit seinem Accord;

*) S. Leitton.

cord; so ist die Erwartung erfüllt, und man ist in G dur ausgewichen.
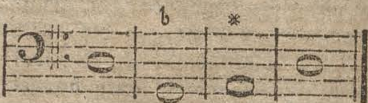
Wenn also der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter dessen, darin man wirklich ist, sein Subsemitonium nicht hat, so dienet dieses, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Ist man in C dur, so hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Fis, Dis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, dessen große Septime er ist, Cis kündiget D an, Fis aber G u. s. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, seine große Septime schon in dem Ton, darin man ist, so dienet sie nicht zu dieser Ankündigung. So hat der Ton F, seine große Septime E schon in der Tonart C dur. Will man nun in dieser den Ton F ankündigen, so kann dieses nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, darin man ist, nicht fremd ist. Hingegen hat F seine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann diese dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyspiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen soll, dessen Quarte dieser fremde Ton ist. Dieses wird durch den folgenden Accord noch mehr bestätiget, da es offenbar wird, daß dieser fremde Ton nicht seine Untersexte D bezeichnen soll, wozu Cis nöthig wäre, sondern den Ton F, dessen Quarte er ist.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, so kann auch die Sexte, welche in diesen Tonarten klein ist, zur Bezeichnung derselben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



so weiß man, indem der Accord D angeschlagen wird, noch nicht, ob dieses der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll seyn soll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkömmt, welche die kleine oder natürliche Sexte zu D moll ist: so erwartet man, daß in diesem neuen Ton soll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkömmt, völlig bestätiget wird.

Es ist also gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieses geschieht allemal durch ein, dem Ton darin man ist, fremdes ✕ oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf diese Weise angekündigt werden. Bisweilen begnügt man sich, sie blos zu berühren, und doch in dem Ton, darin man ist, fortzufahren. Wenn also die Ausweichung auf die Art, wie beschrieben worden, angekündigt ist: so muß sie vollendet und der neue Ton völlig festgesetzt werden. Dieses geschieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in selbigen schließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyspiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz festgesetzt. Hiemit ist also die erste Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton

durch ein, dem Ton darin man ist, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man sich indessen in dem neuen Tone nicht aufhalten, sondern davon gleich wieder in einen andern gehen, so geschieht der Schluß nicht völlig, sondern man vermeidet ihn. Wie dieses geschehe, ist an seinem Orte gezeiget worden *).

2) Was hat man aber in Ansehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darin man sich in demselben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundsätze annehmen, wodurch die Auflösung dieser Frage bestimmt wird. Der erste ist dieser: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu stark gegen einander abstechen sollen, wodurch eine zu schnelle Veränderung des Charakters entstehen würde; es sey denn, daß der besondre Ausdruk es erfodere. Der zweyte Grundsatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verlieren sey. Geschähe dieses, so wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerrissen; die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zusammenhang, und es würde eine eben so schlechte Wirkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem ersten Grundsatz wird also erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Gesetz des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächst verwandten Töne ausweichen soll. Deßwegen gehört die Betrachtung von der Verwandtschaft der Töne, von der besonders gehandelt worden ist *), hieher. Dabey ist auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stücken, dergleichen kleine Lieder sind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt sich mit einer oder zwey Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke geht und endiget. Ist ein Stük sehr lang, wie die Concerte zu seyn pflegen, so kann man in mehrere, und so gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe verwandten geht. Sieht man den Ton, dahin man ausgewichen ist, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einschränkungen angehet, so kann man wieder aus diesem in alle andre, die seine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entsteht eine ungemein starke Mannigfaltigkeit der harmonischen Schattirungen.

Will man sich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; so muß man den zweyten vorher angeführten Grundsatz nicht aus den Augen lassen. Dieser wird den Tonsetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, sich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu sehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöscht, weil der die Tonart bezeichnende Ton, das Subsemitonium h, in F dur ausgelöscht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geschieht dieses durch D moll, wo eben dieses b als die Sexte nöthig ist, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man sich also, wenn der

*) S. Cadenz.

*) S. Verwandschaft der Töne; Tonführung.

der Hauptton C dur ist, in F dur oder D moll feste setzen, so würde man den Hauptton gänzlich verlieren.
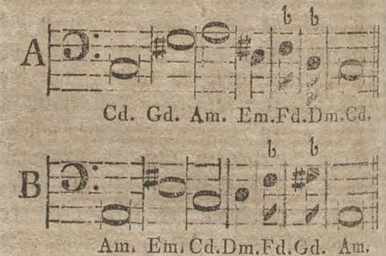
Noch wichtiger ist es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in solche ausweiche, die fast alle natürliche Intervalle des递Hauptones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erst in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geschehen kann, von diesem aber hernach in seine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geschehen könnte, so würde durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des H递httons C dur wirklich ganz ausgelöscht werden. Da man auch allemal wieder auf denselben zurüke kommen muß, so würde eine so sehr entfernte Tonart dieses Zurükkehren sehr schwer machen.

Hieraus folget also, daß man die Töne, dahin man aus dem Hauptone unmittelbar ausgewichen ist, niemals ganz als solche Töne ansehen könne, die nun die Stelle des Hauptons vertreten, es sey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denselben stufenweise wieder in den Hauptton zurük zu kehren.

Man muß sogar in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um sie der Haupttonart gemäßer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur ist, zuweilen C anstatt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h statt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des Haupttones zu erhalten.

In welchen Ton man ausgewichen sey, thut man wol, so viel möglich, den Accord des Haupttones oder seiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu lassen. Deßhalb ist man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen, denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, dessen Hauptton C dur ist, währender Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, eben dieses C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A, wieder vorkommen.

Dieses ist das wichtigste, was in Ansehung der gewöhnlichen Ausweichungen zu beobachten ist. Damit man die natürlichsten Ausweichungen sowol als die schiklichsten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik übersehen könne, haben wir, nach dem Beyspiel, das Rousseau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt:



Das mit A bezeichnete System ist als ein Modell anzusehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man sich verweilen könne; und dieses kann auf alle andre Durtöne angewendet werden. Die natürlichste Ausweichung ist in seine Quinte, oder G dur; nach dieser ist die in die Sexte A moll die natürlichste u. s. f. die härteste ist in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man sich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man vom Anfang acht Takte lang in dem Hauptone modulirt, so schiken sich vier Takte für die Dominante desselben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und

und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muster für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart ist, stellt das System B vor.

In Ansehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben soll, ist die natürlichste und auf die Verwandtschaft gegründete Regel diese: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen gesetzte. Also weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieser Regel ist leicht einzusehen. Nämlich allen großen Tonarten ist die große Septime, und die große Sexte natürlich *). Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in seine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, so wird die Septime zur Terz. Eben so läßt sich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beständigen Erneuerung des Gefühls von dem Hauptton angemerkt worden ist, deutlicher in die Augen falle, kann man sich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorstellen

Hauptton.

C dur.

C dur.	Amoll.	E moll.	F dur.	Dmoll.
Amoll	H*	Fis*	G*	F*
H*	C dur	G dur.	Amoll.	F dur.
C dur	Dmoll.	Amoll.	B*	G*
D*	Emoll.	H*	C dur.	Amoll.
E moll	F dur.	C dur.	Dmoll	B*
Fis*	G dur	D*	E*	C dur.

Die oberste Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem sind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus diesem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöscht werde, in Acht nehmen, daß die mit * bezeichnete Töne bey dieser Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten so behalten, wie die Tonleiter C dur sie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, so müßte dieses itzt D moll seyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann also überhaupt sagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als solche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wohl nehmen könne, ohne die Haupttonart vergessen zu machen. Von den plötzlichen Ausweichungen durch enharmonische Gänge wird in einem besondern Artikel gesprochen *).

Authentisch.

(Musik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Musik **); nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in dessen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in seine Octave heraufstieg, und auch in dieser Quinte den Schluß machte. Dieses ist in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.

*) S. Tonart.

*) S. Enharmonisch.

**) S. Tonart.

B.
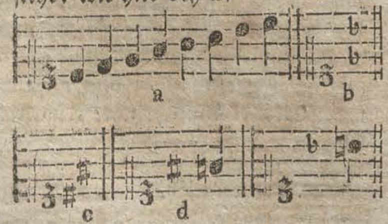
B.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatonischen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den siebenten *). Er war in der ältern Musik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein großes vierekiges B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedruckt. Itzt wird der eine dieser Töne schlechtweg B, der andere H, genennt.

So oft ehemals ein Gesang in Noten gesetzt wurde, mußte nothwendig auf der siebenten Stufe das Zeichen b oder ♮ stehen, damit man wissen konnte, welche von den beyden Sayten B sollte gegriffen werden, die tiefere b oder die höhere ♮.

Da in der heutigen Musik auch jeder der übrigen sechs diatonischen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. s. f. so hat man diese beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beybehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien bestehenden Notensystem, außer dem Schlüssel kein Zeichen vorsteht: wie hier bey a:



so bedeuten die sieben Noten der Octave die Töne C. D. E. F. G. A. H; stehet aber das Zeichen b auf dem Notensystem, so zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten, Stufe steht, um einen halben Ton tiefer nehmen müsse; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, sondern dis, auf der siebenten nicht H, sondern B. Eben diese Bedeutung hat das runde b, so oft es einer besondern Note vorgesetzt wird. Ist das Zeichen ✕ auf einer oder mehrern Stufen des Notensystems vorgezeichnet, wie bey c, so bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieselbe Stufe fallen, der höhere müsse genommen werden, z. E. nicht F, sondern Fis, nicht C, sondern Cis, u. s. f. Will man nun mitten im Stük einen solchen Ton wieder ändern, und die Wirkung der vorgezeichneten b oder ✕ wieder aufheben, so setzt man das vierekige B oder ♮ vor, wie bey d, wo die Note [♮♩] nun nicht Fis, sondern F bedeutet, und die Note, [♮♩] nicht B, sondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B ist *).

Balkon.

(Baukunst.)

Ein an der Außenseite eines Gebäudes erhabener freystehender Austritt vor den Fenstern. Die Balkone dienen hauptsächlich dazu, daß man aus

*) S. System; Tonleiter; A.

*) S. Tonart.

aus einem Zimmer gerade in die offene Luft auftreten kann, um sich daselbst desto bequemer überall umzusehen. Zu dem Ende sind sie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer versehen.

Man bringt sie insgemein an dem ersten Geschoß in die Mitte der Aussenseite an, um diesem Theil dadurch mehr Ansehen zu geben. Die größten fassen drey Fenster in ihre Länge. Sie werden entweder frey, auf starke aus der Mauer hervortretende Kragsteine oder Balken gesetzt, oder auch durch Termen, Caryatiden, oder auch ordentliche Säulen unterstützt, und gerade über den Eingang angeordnet. In diesem letzten Fall bekömmt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Ansehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieses einer der ungeschiktesten Fehler ist *), so sollte er schlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang wirklich verfinstern würde, so lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und lasse entweder die beyden andern Theile des Gebälkes weg, oder man baue sie über die Platte, und setze alsdenn das Geländer darauf: so bleibet jedes in seiner Natur.

Es ist seltsam, daß auch die geschiktesten Baumeister, sogar an der vornehmsten Stelle der Gebäude, durch solche ungereimte Ausschneidung der Gebälke den guten Geschmack so gerade vor den Kopf stoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in den zweyten Hof des Schlosses in Berlin geschehen ist.

*) S. Gebälke.

Gegen die, in diesem Artikel gethanen Vorschläge, finden sich unter andern Erinnerungen, so wie zugleich bessere Vorschläge, in der Recension dieses Werkes in der allgemeinen deutschen Bibl. B. 22. S. 61.

Ballet.

(Musik.)

Ist die Nachahmung einer interessanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen ist es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegorische Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epische Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geist dieser Handlung und die Aeusserung der verschiedenen dabey vorkommenden Leidenschaften durch bloße Stellung, Gebehrden und Bewegung, von Musik begleitet, vorgestellt. Man ist zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient **Noverre**, der seine Kunst mit dem Auge eines Philosophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt, für eine bloße Lustbarkeit *).

Der gemeine Tanz ist eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen, und braucht nichts, als dieses zu seyn: das Ballet ist ein Tanz, der die Zuschauer interessiren soll. Es muß

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action, qu'il represente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue: tout ballet, dont je ne sentirai pas le plan et qui ne m'offrira pas une exposition, un noeud, un denouement, ne sera plus qu'un simple divertissement de danse. Vid. Lettres sur la danse par Mr. Noverre.

muß also nothwendig etwas anders seyn, als der gemeine Tanz. Es ist ein Schauspiel, oder macht einen Theil desselben aus. Also muß es den allgemeinen Charakter des Schauspiels an sich haben *).

Wie die Ballete auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schwerlich unter die Werke des Geschmaks gezählt zu werden; so gar nichts geistreiches und überlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsamern Gebehrden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumrasen, und niemand kann errathen, was dieses Schwärmen vorstellen soll. Es ist nichts ungereimters, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmakte Lustbarkeit auf der Bühne zu sehen. Es scheinet also kaum der Mühe werth, daß diese Materie in einem ernsthaften Werk in besondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich ist, diesen Theil der Schauspielkunst zu veredeln, und dem Ballet einen ansehnlichen Rang unter den Werken des Geschmaks zu geben, wenn es nur Balletmeister gäbe, die, wie Noverre, dächten, so wollen wir es hier nicht ausschließen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geschmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeister, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauspieler bringen Scenen aus dem moralischen Leben vor unsre Augen, die sehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorstellungen hat auch der Balletmeister in seiner Gewalt **). Er verdienet also eben so gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

*) S. Schauspiel.

**) S. Tanzkunst.

Daß jede interessante Handlung durch ein blos stummes Spiel könne so vorgestellt werden, daß der Zuschauer einen starken Antheil daran nimmt, beweisen die historischen Gemählde. Diese stellen einen einzigen Augenblik einer solchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge solcher Vorstellungen enthalten, wo alles ein ganz andres Leben bekömmt. Die Musik, von welcher es beständig begleitet wird, verstärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum soll man eine interessante Handlung durch ein stummes Spiel vorstellen, da das Drama sie vollkommener vorstellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, so wie sie geschehen ist, als durch den Tanz nachgeahmt sehen? wozu kann also das Ballet nützen? Wenn diese Zweifel nicht könnten gehoben werden, so müßten wir das Ballet von den Werken der schönen Künste ausschließen.

Man kann verschiedenes zur Beantwortung dieser Zweifel anführen. Vors erste giebt es sehr interessante Handlungen, die sich zum eigentlichen Drama nicht schiken, weil es ihnen an der Größe oder Ausdehnung fehlt. **Valerius Maximus** erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in seinem Landhause von Straßenräubern besucht worden, die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit dieses großen Mannes, und die, selbst Räubern, dadurch erwekte Ehrfurcht, in Minen, Gebehrden und Bewegung vorgestellt zu sehen *). Diese

*) Valer. Max. L. II. c. 10. Haec postquam domestici Scipioni retulerunt, fores reserari eosque intromitti jussit: qui postes januae tamquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerari, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deosculati,

Diese Handlung schikt sich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte Größe. Die Geschichte enthält sehr viel Handlungen dieser Art.

Hiernächst giebt es Empfindungen und Leidenschaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgestellt zu werden, wo so viel Nebendinge die Aufmerksamkeit zu sehr zerstreuen; die man besser empfindet, wenn alles, was geschieht, sich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik sehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter seine Bürger zurük kömmt, und von diesen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? Dergleichen Vorstellungen können auf keine beßre Weise, als durch den Schauspieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künstliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es ist gar nicht zu leugnen, daß unsre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als wirkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorstellungen beynahe unmöglich machen. Die heutigen Schauspiele haben nicht die geringste Beziehung auf öffentliche Nationalsitten. Doch hebt dieses die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von ausserordentlichem Genie nicht sollten, wenigstens bey gewissen Gelegenheiten, dem Schauspiel überhaupt, und einzeln Veranstaltungen desselben eine wichtigere Wendung geben können.

sculatti, positis ante vestibulum donis, quae Deorum immortalium numini consecrari solent, laeti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares reverterunt. — — Hostis iram admiratione sui placavit; Spectaculo praesentiae suae, latronum gestientes oculos obstupefecit.

Inzwischen könnten die Schauspiele, als bloße Privatanstalten betrachtet, so wie sie gegenwärtig sind, durch wirklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn diese in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorstellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in seiner Gewalt, wodurch die Leidenschaften sich am kräftigsten ändern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwischen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die stärksten seyn müssen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenstand, der nun den Geist oder das Herz beschäftiget, in neuen Gesichtspunkten zeiget, so kann er sehr viel zur Wirkung des Stükes beytragen. In so fern also die Schauspiele überhaupt wichtig seyn können, kann es auch das Ballet seyn. Aber freylich müßte es eine andre Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Diese zu erfinden ist keine geringe Sache.

Die Versuche müßten von dem, was das leichteste ist, anfangen. Das Sittliche scheinet leichter, als das Leidenschaftliche zu seyn. Ballete, die blos einen allgemeinen sittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernsthaftigkeit oder lieblichen Anstand der Sitten ausdrüken, ohne eine besondre Handlung vorzustellen, sind das leichteste. Wenn man uns nach einem interessanten Drama, je nachdem es einen lustigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze diese Empfindungen überhaupt, nach dem besondern Gepräge der Sitten des Volks, bey dem die Handlung geschehen ist, vorstellt, so thut ein solcher Tanz seine gute Wirkung.

Aber besondre Handlungen in dem Ballet vorzustellen ist höchst schwer, weil es gar zu leicht ins Abgeschmakte fällt. Es soll nicht die Handlung selbst, sondern gleichsam eine

Allegorie derselben seyn. Hat der Balletmeister eine bestimmte Handlung gewählt, so muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derselben zuerst aufsuchen. So viel deren in der Handlung sind, so viel Absätze oder Perioden muß sein Ballet haben. Denn muß er auf eine geschickte mahlerische Vorstellung solcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptsache seiner Vorstellung ausmachen. Was zwischen diesen Augenbliken liegt, ist von gemäßigtem Inhalt, wozu er schikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Personen gemäß sind. Dabey sollten die zur Mode gewordenen symmetrischen Stellungen und Bewegungen der Personen eben so sorgfältig vermieden werden, als der Mahler sie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Personen einerley Bewegung und Stellung haben, und so aussehen, wie eine einzige tanzende Person, die man durch ein vielseitiges Glas zehnfach sieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauspiele aufgeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Gesang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurde so viel, als zum Verstande der Handlung nöthig schien, gesagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. Davon hat **Menestrier** ein besondres Werk geschrieben *). Verschiedene sehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey Rousseau finden **). Es läßt sich aus den verschiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß sie auch bey ihnen von zweyerley Gattung gewesen; daß einige als Schauspiele einer besondern Art aufgeführt, andre aber, als Theile der dramatischen Vorstellungen auf der Bühne vorgestellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteristisch; einige stellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre waren Nachahmungen besondrer Begebenheiten.

*) Traité des Ballets par le P. Menestrier.

**) Dictionaire de Musique, Article Ballet.

❖ ❖

Um sich von den, in dem vorstehenden Artikel, angeführten, dort genannten **Balletten** der Alten, richtige Vorstellungen zu machen, ist, unter mehrern, Lucian (περὶ ὀρχήσεως im 4ten B. s. Schriften S. 334 der Mitauer Ausg. Deutsch in der Sammlung verm. Schriften, Berl. 1779. u. f. 8. B. 1. S. 383) — Athenäus (Deipn. Lib. I. und XIV.) — Apulejus (Metamor. Lib. I. c. 10) u. a. m. nachzulesen. Was sich in diesen, und mehrern Schriften der Alten hierüber findet, haben Joh. Bilbergh in s. Dissertat. de Orchestra, s. de Saltationibus Veter. Upsal. 1685. 8. — Joh. Meursius, in s. Orchestra, s. de Saltationibus Veter. im 8ten Bde. S. 1234. des Gronovschen Thesaurus — Jean P. Bürette, in s. Deux Mem. pour servir à l'Histoire de la Danse des Anciens, im 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Pierre Bonnet Bourdelot, in s. Hist. de la Danse anc. et moderne . . . Par. 1724. 12. — L. Cahusac in s. Traité histor. de la Danse anc. et mod. Par. 1753. 12. 3 B. Deutsch in dem 1ten und 2ten B. der Samml. vermischter Schriften, Berl. 1759. u. f. 8. — Piet. Ant. Gaetani, in dem Dial. sopra le antichi saltazioni, in dem 36ten B. S. 1. der Raccolta d'opusc. scient. et filol. Mil. so ziemlich gesammelt. Bey genauer Erwägung desselben zeigt sich aber ziemlich anschaulich, daß ihr Tanz dieser Art immer noch sehr verschieden von dem war, was die Neuern nachher **Ballet** genannt haben. Jener war eben so sehr Gestikulation, Mimik, als Tanz; die vorzustellende Sache wurde darin nicht blos, wie in dem Ballet der Neuern, durch eine allge-

allgemeine Bewegung des ganzen Körpers, oder allenfalls durch eine, dieser allgemeinen Bewegung desselben, angemessene, mit ihr harmonirende, und ihr untergeordnete Bewegung der einzeln Gliedmaßen, sondern durch die beziehungs- und bedeutungsvolle Bewegung der letztern, ausgedrückt; sie scheinen auch hier nur darauf bedacht gewesen zu seyn, die Sache selbst, und nicht ihre Kunst, nicht blos schöne, angenehme Bewegungen, sehen zu lassen. Mit einem Worte, ihre Tänze dieser Art waren — **Pantomimen**; und der Begriff, welchen sie mit dem Worte ὀρχησις, saltatio, verbanden, war nicht immer der, welchen wir mit dem Worte **Tanz**, Danse, verbinden. Indessen heißen, bey dem Lucian, ja jene Tänze auch auf die vorher benannte Art. Nur war die Bewegung des Körpers dabey abgemessen, und wurde von der Musik geleitet, welches wieder nicht immer der Fall bey unsern gewöhnlichen sogenannten Pantomimen ist. Auch stellten sie, diesem gemäß, alle Arten von Handlung dar; und Noverre selbst gesteht (Briefe über die Tanzkunst, Hamb. 1769. 8. S. 18) „daß die Kunst der Pantomime „(als welche Benennung er auch seinen „Balletten giebt) heut zu Tage weit ein„geschränkter ist, als sie unter der Regie„rung des Augustus war; daß es eine „Menge Dinge giebt, die sich, vermit„telst der Gebehrden, keinesweges aus„drücken lassen, daß alles, was ru„hige Unterredung heißt, darin nicht mehr „Statt finden kann.“ In seinen eigenen Balletten (deren Werth ich gar nicht verkenne, oder herabwürdigen will) läuft alles doch immer mehr auf mahlerische Stellungen der handelnden Personen, als auf völlige Verdeutlichung der Sache selbst hinaus; und, meines Bedünkens, würden wenige seiner Ballette, wenn man den Innhalt derselben nicht vorher genau weiß, ganz vollkommen, und in allen ihren Theilen verständlich und begreiflich seyn. Daß sie mit den Pantomimen der Alten nicht zu vergleichen sind, werden folgende Werke den Leser lehren: Octavii Ferrarii Dissertat. de Mimis et Pantomimis, Guelph. (1714) 8. und im 2ten B. des Sallengreschen Thesaurus, S. 677. — Nic. Calliachii de Ludis scenic. Mimor. et Pantomim. Synt. Patav. 1713. 4. und bey Sallengre, ebend. S. 699. — History of the Mimes and Pantomimes . . . by J. Weavor, Lond. 1728. 8. — Recherches histor. et crit. sur les Mimes et les Pantomimes . . . p. Mr. Boulanger de Rivery, Par. 1751. 12. — Der 16te Abschnitt der Reflex. crit. sur la Poesie et la Peint. des Dübos, mit Zuziehung des 13ten und 14ten S. 209 der Dresd. Ausg. — Abhandlung von den Pantomimen, histor. und crit. ausgef. Hamb. 1749. 8. Auch finden sich noch bey dem Bayle, in den Artikeln Bathyllus d'Alexandrie, und Pylade, so wie in des Quadrio Storia e Rag. d'ogni Poesia, B. 3. Th. 2. S. 252—275 ganz gute Nachrichten. Das große Verdienst des Noverre ist, daß er die hölzernen Symmetrien und Tanzmeistermanieren aus dem Ballet verbannte. Sogar seine, auch von H. S. angenommene Vergleichung zwischen dem Ballet, und dem historischen Gemählde, und die daraus, für jenes, gezogenen Folgerungen, scheinen keine scharfe Prüfung auszuhalten; wenigstens dürften dergleichen Aehnlichkeiten nicht sehr brauchbar in einer Theorie seyn. —

Das **Ballet der mittlern Zeiten** unterschied sich von der Pantomime der Alten nicht blos dadurch, daß es mit Rede untermischt war, (eigentlicher Gesang war nicht immer damit verknüpft) sondern auch dadurch, daß nichts mehr von jener, mit dem erstern unzertrennlich verknüpften Gestikulation, dabey Statt fand. Nachrichten davon, und Anweisungen dazu sind in der Idée des Spectacles anc. et nouv. p. Mr. l'Abbé de Pure, Par. 1668. 12. und in des Cl. Franc. Menestrier Schrift, Des Ballets anc. et modernes, selon les régles du Theatre, Par. 1682. vorzüglich aber nur von französischen zu finden. Die glänzendsten und schön-

schönsten hat der Turiner Hof gegeben. Ihr Erfinder war ein Graf Aglio. Von deutschen sind mir nur zwey, von David Schirmern verfertigte, und zu Dresden, in den J. 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte bekannt. Das erste heißt ein Ballet vom Paris, und der Helena; das zweyte das Ballet der Glückseligkeit. Cahusac sagt von ihnen überhaupt: sie hatten zwar viel Bewegung, aber keine Handlung; der Tanz mahlte einige Personen der Fabel und Geschichte; allein das Gemähld gleich dem gewöhnlichen Gemählde, welches nur einen Augenblick darstellen kann. — Der zusammengesetzte Tanz, derjenige, der die Leidenschaften ausdrückt, konnte nur im Vorbeygehn darin Platz finden." — —

Gegen das Ende des siebzehnten, und den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes, hörte das Ballet, in so fern es bloßer Tanz ist, oder das, was man so nannte, in Frankreich auf, etwas für sich allein bestehendes dieser Art zu seyn. Es wurde mit dem eigentlichen musikalischen Drama oder mit Gesang verbunden; der Tanz wurde den Worten ganz untergeordnet, und sollte die Handlung gleichsam nur in Gesang bringen, sie beleben, sie vollständiger machen. So entstand diejenige Dichtart, welche bey den Franzosen noch jetzt Ballet heißt. Quinault war der Erfinder dieser Anwendung des Tanzes; und das Fest des Bachus und der Liebe, im J. 1671, das erste Werk von dieser Gattung. Er nannte es indessen noch nicht Ballet, sondern Pastorale, verfertigte aber, in der Folge, zwey Stücke unter jenem Titel, den Triumph der Liebe, und den Tempel des Friedens. Allein in allen führt weder der Tanz eigentlich die Handlung, noch die Handlung eigentlich den Tanz herbey; die auftretenden Personen haben keinen eigenen Zweck; sie erscheinen nicht, um irgend eine Handlung für sich selbst auszuführen; sie sind Werkzeuge in der Hand des Dichters, um die Zuschauer zu vergnügen, und Ludwig dem 14ten Schmeicheleyen zu sagen. Wirklich selbstthätige Wesen führte erst La Motte, im J. 1697, in das Ballet ein. In seiner Europe galante, welche in diesem Jahre erschien, und wozu Campra die Musik machte, entspringt Tanz und Gesang aus der eigenen Gemüthsstimmung der handelnden Personen; sie wollen durch jene entweder Liebe erwecken oder bezeugen u. d. m. Dieses Stück wurde in der Folge, im Ganzen, Muster des Ballettes, und der Charakter desselben dadurch dahin bestimmt, daß, so wie in der Oper, Tanz und Gesang und Vergnügungen sich aus dem Stoffe der Handlung entwickeln, so in dem Ballet, sich aus dem Tanze und Gesange, eine Handlung entwickeln muß. Jene sind also die Grundlage dieser. Aber die Handlung selbst hat deswegen weder in den Stücken des La Motte noch in den Stücken seiner Nachahmer, nicht Einheit; die verschiedenen Entreen machen kein, unter sich, und durch sich selbst verbundenes Ganze, sondern eben so viel kleine Handlungen aus, welche nur durch gleiche Zwecke, oder allgemeine gleiche Beziehungen, die mit den verschiedenen einzelen Handlungen nichts gemein haben, mit einander verknüpft worden sind. Auch ist der Tanz, auf keine Art, charakteristisch darin; das heißt, er stellt keine besondre Handlung dar, noch unterscheiden sich, z. B. in der Europe galante, die vier darin auftretenden Nationen durch die Eigenheiten desselben von einander; man tanzt darin, um zu tanzen; und man muß ein Franzose seyn, um dem La Motte diese Erfindung so hoch anzurechnen, wie es geschehen ist. Sie leitete, indessen, sehr bald zu ähnlichen. Schon im J. 1699 verfertigte Regnard das Carneval von Venedig, welches Campra in Musik setzte, und in welchem, an einen doppelten Liebeshandel, unter gewöhnlichen Menschenkindern, verschiedene Vergnügungen des Carnevals, und also auch Tänze geknüpft sind, ohne daß sie mit der Handlung selbst auf andre Art in Verbindung stehen, als in so fern diese sich zur Zeit des Carnavals zuträgt. Er hieß das Stück Comedie-Ballet; und obgleich viel frühere Stücke der französischen

Bühne, welche Zwischenspiele hatten, wie Psyche, die Prinzessin von Elis, und so gar George Dandin, und der eingebildete Kranke, schon diesen Namen führen, so ist er denn doch nachher nur derjenigen Gattung, von welcher der Tanz sich nicht so, wie von jenen, die ohne ihn können vorgestellt werden, gänzlich trennen läßt, geblieben. Aber dieses Stück wirkte minder, als ein ähnliches Stück eben dieses La Motte, le Carnaval et la Folie. Vielleicht verdient dasselbe auch, wenn blos von theatralischen Vergnügungen die Rede ist, den Vorzug. Der Tanz wird darin durch die handelnden Personen selbst ausgeführt, oder doch veranlaßt; und dieses wird dadurch wahrscheinlich genug, daß diese Personen übernatürliche und allegorische Wesen, der Gott Plutus, die Jugend, die Thorheit und das Carnaval sind, obgleich der Dichter auch wirkliche Wesen, wie einen Trupp Matrosen, einen Dichter, einen Musikus, u. d. m. als untergebene der Thorheit mit eingeführt hat. — Eine dritte Gattung des Ballettes ist die Pastorale Ballet, deren Erfindung sich auch von La Motte herschreibt. Zwar nannte, wie gedacht, schon Quinault sein vorzüglich aus Tänzen zusammengesetztes Fest des Bachus und der Liebe auch Pastorale; aber in der Issé des La Motte, die bereits im J. 1697 und vermehrt im J. 1708 auf dem Theater erschien, hängt der Tanz mehr mit der Handlung der Personen zusammen, oder vielmehr das Stück hat eine, für sich selbst bestehende, Handlung, und die darin tanzenden Schäfer, Faunen, Satyren, Dryaden, u. s. w. verbinden damit einen eigenen Zweck. Uebrigens haben alle diese Gattungen, in der Folge, verschiedene Abänderungen erlitten oder Zusätze erhalten. So führte, z. B. Danchet, im J. 1710 in den, von Campra gesetzten, Fêtes Venitiennes komische Entreen oder Tänze, und, ich weiß nicht, wer, Helden, Könige, Fürsten in das Ballet ein, welches, zur Unterscheidung von dem gewöhnlichen, nun Ballet heroïque genannt wurde. Zu der wichtigsten Verbesserung machte Füselier mit seinen, im J. 1723 geschriebenen, und von Colin de Blamont gesetzten Fêtes grecques et romaines, einen Anfang. Er versuchte darin den Tanz wirklich darstellend zu machen, oder einen Theil der Handlung wirklich tanzen zu lassen. Aber, er brachte diesen Tanz unschiklich an. Er ließ, z. B. den Kampf der Ringer in den Olympischen Spielen dadurch vorstellen, indem dieser Kampf, der eigenen Anlage seines Stückes nach, schon geendigt war. Den wichtigsten Schritt aber that Cahusac mit seinen, im Jahr 1747 gespielten und von Rameau gesetzten Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Er verband darin nicht allein das Wunderbare, oder Maschinerien mit dem Ballet, sondern der Tanz in seinem Stücke ist auch zu gleicher Zeit ein wesentlicher, nothwendiger Theil des Innhaltes. Allein, das Stück schien nicht Beyfall zu finden; und der wirklich handelnde oder Handlung ausdrückende Tanz ist dadurch nicht auf dem lyrischen Theater eingeführt worden. An Tanzgedichten aller Art, das heißt an Ballets und Comedies-Ballets, und Pastorales-Ballets, hat es indessen nicht gefehlt. Ausser den bereits benannten Dichtern haben J. Frcs. Duché († 1704) Jos. de Cartout († 1725) de la Bruere († 1750) Mich. de Bonneval (†) Jean Fr. de la Noue († 1760) Fr. Aug. de Moncrif († 1770) Fr. Arouet de Voltaire († 1778) Pierre Ch. Roy (†) Friedr. Marmontel († 1788) Sedaine, Brunet, Monnier, Coudray, Desfontaines, u. a. m. deren noch von irgend einer Art geschrieben; und ausser den angeführten Componisten haben Blaise, der Marq. v. Brassac, Bois-Mortier, Colasse, J. J. Mouret, Gervais, Fr. Francoeur, Bourgeois, Mondonville, Grenet, de la Garde, Fr. Rebel, Royne, Mich. Monteclair, de la Barre, Ch. Sodi, Rob. des Brosses, J. B. Foulquier, Monsigny, Floquet, Agolan, u. a. m. dergleichen gesetzt. Sogar erhalten haben von den ältern sich nur wenige auf dem Theater; ausser der Europe galante, spielt man von diesen nur noch

les Elemens, les Amours des Dieux, den Zelindor Roi des Sylphes, und die Fêtes grecques et romaines; und Männer von Geschmack dürften wohl überhaupt das Urtheil, welches Rousseau in s. Dict. de Musique, Art. Ballet, von ihnen gefällt hat, unterschreiben. Daß übrigens auch in den eigentlichen, französischen sowohl als italienischen Opern, noch immer Tänze, oder Ballette, als Zwischenspiele geblieben sind, versteht sich von selbst. Selten aber stehen sie in eigentlicher, genauer Verbindung mit dem Stücke, oder sind vollkommen gut darin angebracht. Und noch übler wirkt es, daß nicht die handelnden Personen, sondern andre sie ausführen. Auch herrscht in ihnen immer, wenn man die Kleidung der Tänzer ausnimmt, die größte Einförmigkeit. — —

Endlich versuchte Noverre aus dem Tanze allein, etwas für sich bestehendes zu machen, oder blos durch ihn ganze Handlungen darzustellen. Seine Lettres sur la Danse et sur les Ballets, Londr. et Stutg. 1760. 8. Deutsch, Hamb. 1769. 8. sind bekannt. Auch hat er nachher noch verschiedene Programme von einzelen Balletten drucken lassen, welche, meines Wissens, bey der englischen Uebers. jener Briefe, Lond. 1783. 8. 3 B. befindlich sind. Imgleichen gehören noch die „Bemerkungen über Pantomime und Ballet," in den Baierischen Beyträgen zur schönen und nützlichen Litteratur, München 1779. 8. — so wie die Remarks on the favourite Ballad of Cupid and Psyche . . . Lond. 1788. 12. hieher. Vorgearbeitet hatten ihm, als Schriftsteller, indessen, bereits Cahusac in dem angeführten Traité, Diderot in s. Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst, Rousseau, u. a. m. Sogar eine Tänzerinn, M. Sale, hatte bereits im J. 1732 den Pygmalion, die Ariadne, u. a. m. ziemlich glücklich, tanzend, dargestellt. Und an so genannten Pantomimen überhaupt, besonders bey der italienischen Komödie, hatte es nie gefehlt. —

Uebrigens will ich, zur Vollendung des Artikels, noch hinzusetzen, daß fast alle Völker, auch die rohesten, dergleichen stumme Schauspiele gehabt haben. „Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen," giebt eine Abhandl. im 8ten B, S. 327 des neuen Büchersaales der sch. Wissensch. und fr. Kste. von Sander, einige Nachricht. Auch hat man sogar Ballet de chevaux. — —

Band.

(Baukunst.)

Ist ein großes plattes Glied, welches an Gebälken und Gesimsen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. In der dorischen Ordnung haben die im Gebälke vorkommenden Bänder ihre bestimmten Abmessungen. In verschiedenen Gebäuden werden die Geschosse durch breite Bänder an der Außenseite abgetheilet. Sie schiken sich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Außenseite herauf gehen; denn die Bänder müssen ununterbrochen durch die ganze Außenseite weglaufen*).

Baß.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefsten Stimme eines Tonstüks; denn das Wort kommt von dem italiänischen basso, tief, her: insbesondre aber wird diese Benennung demjenigen Theil eines Tonstüks gegeben, welcher die Reihe der tiefsten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemessen werden. Dieses recht zu verstehen, ist zu merken, daß jedes Tonstük aus einer oder aus mehr zugleich singenden oder spielenden Stimmen oder Parthien bestehe. Die Parthie, welche

*) S. Geschoß.

che nur die tiefsten Töne der menschlichen Simme hervorbringt, wird der Baß genennt; es sey, daß sie allein den Gesang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich singen. Ein solcher aus den tiefsten Tönen bestehender Gesang wird ein singender Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen wirklichen Gesang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen bestehende Gesang, eine Harmonie macht. Ein solcher Baß also ist der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefsten Töne, das Ohr also, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Gesang ausmachen, damit, als mit dem Grund, worauf sie gebaut sind, oder, als mit der Quelle, woraus sie entspringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entsteht.

Es ist an einem andern Ort angemerkt worden *), daß, wenn eine Sayte oder Pfeife in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt; selbige zugleich viel andre Töne von verschiedener Höhe vernehmen lasse, davon der tiefste um eine Octave höher ist, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorstellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt, 1 nennt, so sind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, u. s. f. Nun ist bekannt, daß der Klang der tiefsten Töne am längsten anhält, die höhern aber bald verschwinden. Indem also der Ton 1 fortklinget, kann man verschiedene höhere Töne nach einander anschlagen, wodurch ein Gesang gebildet wird, der ohne Absicht auf den Charakter seiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt hat, harmoniret. Dadurch bekömmt also der Gesang seine harmonischen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt sich sowol der Ursprung des Basses, als seine Wirkung in dem Tonstüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodischen Gesang führen, schlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern singenden Töne genommen sind, und dadurch bekömmt der Gesang eine neue Kraft, sowohl zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

*) S. Harmonie.

Ein solcher Baß, der eigentlich keinen Gesang, sondern blos die Harmonie führet, wird itzt als eine, jedem Tonstüke wesentliche, Parthie angesehen; und dadurch scheinet die Musik der neuern Zeiten sich hauptsächlich von der Musik der Alten, die diesen Baß allem Ansehen nach nicht gekannt haben, zu unterscheiden. Wer sich also von der Beschaffenheit der neuern Musik einen rechten Begriff machen will, muß sich vorstellen, daß eine Reihe dieser Töne in einer Folge hintereinander mit Nachdruk angeschlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieser Töne das Ohr beschäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verschiedene andere Töne, die mit den tiefen eine harmonische Verbindung haben, einen Theil des Gesanges fortführen. Das Gehör ist demnach beständig mit zwey Gegenständen beschäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne; und mit der Folge der höhern den Gesang bildenden Töne, die mit den tiefern verschiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren besondern Gang den Gesang ausmachen.

Die beschriebene Reihe der tiefsten Töne des Tonstüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichsam zum Maaße der Harmonie dienet: der singende Baß hingegen ist ein Gesang, dessen Töne in dem Um-

Umfange der tiefsten Menschenstimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bey seiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Basses vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind: eigentlich entstehen sie aus dem Basse, weil der Gesang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Basses gegründet ist. Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Gesang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn wird er erst vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Gesanges hinzukömmt.

Der Abstand des Basses von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{3}$ u. s. f. klingen, zeiget offenbar, daß die singenden Stimmen dem begleitenden Baß niemal näher, als eine Octave kommen sollen, weil sonst nothwendig die Harmonie gestöhrt wird. Wenn man z. E. im Basse die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzusetzen wollte: so würde jeder von diesen, so wie der Grundton selbst, noch seine Terz und seine Quinte vernehmlich hören lassen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones sehr dissonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerstöhrt werden. Je tiefer demnach die singenden oder concertirenden Stimmen heruntergehen, je tiefer müssen auch alle Töne des begleitenden Basses genommen werden. Es ist daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln schon den tiefsten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzusehr von den obern Stimmen entfernt seyn, weil das Ohr ihre Verhältnisse nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man nur ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das ist, zu dem Tone 1 die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. Alle übrigen $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. s. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob sie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man also den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, so würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Gesang bis auf die höchsten Töne gehen lassen, und dennoch einen tiefen Baß dazu nehmen, so müssen auch die dazwischen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des höchsten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch diese wichtige Regel für den Tonsetzer, daß die nächsten Stimmen am Basse in Ansehung der Harmonie weit sorgfältiger müssen behandelt werden, als die sehr entfernten. Denn die stärksten Dissonanzen sind in einer großen Entfernung vom Basse von geringer Wirkung, weil ihre Vergleichung mit dem Basse schwer wird; da hingegen die leichteste Dissonanz, die nur eine Octave über dem Basse liegt, sehr empfindlich ist.

Es läßt sich aus dem Angemerkten leicht abnehmen, daß die einfachesten Bässe die besten sind; daß ein begleitender Baß nur alsdann einer Auszierung fähig ist, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bässe, wo jeder Grundton, anstatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Wirkung gegen ihn thun können, oft angeschlagen wird,

mei-

meistens von sehr schlechter Wirkung seyn müssen; daß endlich der Baß allemal eine herrschende Stärke haben und nach Beschaffenheit der obern Stimmen gut besetzt seyn müsse; denn nichts schwächt die Musik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bässe sind in vielstimmigen Sachen eine überaus schwere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meistentheils steigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und so umgekehrt *): so kann man sehr leichte gegen den Ausdruk anstoßen. Von zwey Menschen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine die Stimme erheben, wenn der andre sie sinken läßt. Also ist ein guter singender Baß allemal für ein Meisterstük zu halten.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel **Begleitung** gehandelt. Hieher gehört noch verschiedenes, was in den Artikeln **Generalbaß, Besetzung, Grundbaß, gebundener Baß, Conterbaß,** angemerkt worden.

*) S. Bewegung.

Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmüzel und andre Gefechte vorgestellt werden. So wie die poetischen Beschreibungen der Schlachten und Gefechte dem epischen Gedicht ein großes Leben geben, so sind sie auch ein guter Gegenstand der Mahlerey. Der Mensch liebet sowol das, was ihn erschüttert und seine Einbildungskraft gespannt hält, als die Art des Außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich ist. Da sie Handlungen empfindender Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantasie erschüttern. Er kann mehrerley Passionen und Charaktere schildern. Aber es wird ihm schwer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein so bestimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Historie geschieht. Die vollkommene Einheit scheinet diesen Gemählden zu fehlen. Man sieht Bestrebungen und Gegenbestrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuschauer nicht recht bekannt ist. Daher haben diese Stüke sehr selten das Einnehmende eines guten historischen Gemähldes, dessen Handlung genau bestimmt ist.

Doch kann es auch besondre Fälle geben, wo eine Bataille in diesem Stük der Historie gleich kömmt. Von dieser Art wäre die Vorstellung eines Gefechts um einen todten Körper, da die eine Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beschützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in solchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spuhr anzutreffen ist.

Diese Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen sind dabey das vornehmste. Sehr merkwürdige oder sehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darin anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derselben Beschaffenheit haben. Ueber das Besondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt **Leonh. de Vinci** einen sehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen lesen wird *).

*) S. Traité de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

In dem größten Styl sind die Bataillen des Alexanders von Le Brün gemahlt, welche jedermann durch die berühmten Kupferstiche des Audran bekannt sind; wiewol die Originale anfangen selten zu werden. Der Holländer, Schronebek, hat sie auch gestochen, aber sehr verdorben.



Batallien sind, unter mehrern, gemahlt worden von: Piet. della Francesca († 1580) Fil. d'Angeli († 1704) Mart. Fiore († 1610) Es. van de Velde (1630) Ant. Tempesta († 1630) Paul Stevens († 1638) Robert van Hoeck (1640) Giov. Piet. Possenti (1640) Paul v. Ros (1640) Corn. v. Wael (1640) Vinc. Leckerbetien, Manciol gen. (1650) Joh. Peters (Seegefechte 1650) Corn. Heinr. Vroom (Seegefechte 1650) Val. Castelli († 1659) Mich. Angelo Cerquozzi, delle Bataglie gen. († 1660) Joh. Asselyn († 1660) Juan de la Corte (1660) Pet. Snayers (1662) Casp. v. Eyck, (Seetreffen 1660) Aniello Falcone, das Orakel der Batallien gen. († 1665) Joh. v. Lin, Stilheid gen. (1667) Jacq. Courtois, Bourguignon gen. († 1676) Carl Herbel (1680) Ch. Le Brün († 1690) Heinr. Verschuuring († 1690) Ant. Frz. v. d. Meulen († 1690) Rom. Pansi (1690) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1693) Pandolf Reschi (1700) Const. Frank (1700) Piet. Graciani (1700) Corn. Verhuyk († 1702) Jes. Parrocel († 1704) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1707) Franc. Monti, Brescianino delle Bataglie genannt, († 1712) Georg v. Bammel († 1723) Ant. Calza († 1725) Christian Reuter († 1729) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Giul. Parmigiano († 1734) Jean B. und Phil. Martin (1735) Georg Phil. Rugendas († 1742) Franc. Simonini (1744) Joach. Fr. Beich († 1748) Ch. Parrocel († 1752) Frc. Mar. Raineri († 1758) Rob. Paton (Seegefechte 1759) Aug. Querfurt († 1761) Joh. Pet. Verdussen († 1763) Hiac. de la Peigne (1764).

Bauart.

Der besondre Geschmak, wodurch sich die Gebäude verschiedener Völker von einander unterscheiden. In diesem Sinn sagt man: die griechische, römische, gothische, italiänische, französische, Bauart. Von der griechischen und römischen Bauart können wir eigentlich nur aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichste daran, das den Charakter dieser alten Bauarten ausmacht, ist eine edle Einfalt und Größe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfachesten Verhältnissen der Haupttheile entsteht; eine nur aus großen Verzierungen durch Säulen entstehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den spätern Zeiten des Alterthums diese Pracht auch in kleinern Verzierungen gesucht worden *). Die italiänische Bauart, so wie sie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meistern eingeführt worden, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen sehen, und scheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die französische Bauart hat weniger Größe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeit und Annehmlichkeit, ist auch in kleinen Theilen genauer. Die gothische zeiget eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bey welcher die guten Verhältnisse gänzlich aus den Augen gesetzt sind, und die nicht selten etwas Abentheuerliches hat.

Wenn man fragt, welche Bauart die beste sey; so könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente sey die alte Bauart die beste; für Palläste die italiänische, aber mit der griechischen Genauig-

*) S. Baukunst.

Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäusern aber die französische.



Von der Bauart der **alten Völker** überhaupt: Joh. Bernh. Fischers Entwurf einer historischen Architectur, in Abbildung unterschiedentlicher Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. Leipz. 1725. f. und Bücher mit 62 Kpfrn. — — der alten **Aegypter** handeln, oder geben Nachrichten: Description of the Pyramids in Aegypt, by John Greaves, Lond. 1646. 8.— The Egyptian History, treating of the Pyramids . . . written originally in the Arabian tongue, by Murtadi . . . . done in Engl. by F. Davies, Lond. 1672. 8. — Ol. Celsii Historiola Pyramidum Aegypti, Upſ. 1725. 8. — G. Phil. Krause Theoria Pyramidum, Frcft. 1757. 8. — Der erste Band von Pockocks Descript. of the East . . . Lond. 1743. f. Deutsch von J. Frdr. Breyer, Erl. 1754 und 1771. 4. — Voyage d'Egypte et de Nubie, p. Mr. Fred. Louis Narden, Copp. 1757. f. mit Kpf. Engl. von Pet. Tempelmann, Lond. 1757. f. 2 B. mit K. und mit weniger Kupfern, ebend. 1757. 8. 2 B. Eben so, Deutsch, von Joh. Er. Es. Steffens, Bresl. 1779. 8. 2 B. — Ueber zwey (Aegyptische) Gebäude aus einem Steine . . . . eine Abhandl. von Caylus, in dessen Abh. zur Geschichte und Kunst, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. S. 354. — Dell' Architettura Egiziana, Dissert. d'un Corrispondente dell' Academia delle Scienze di Parigi, Parm. 1786. 4. — Ueber die Baukunst der Aegypter, eine Abhandlung von C. L. Stieglitz, in dem 34ten Bde. S. 177 der neuen Bibl. der sch. Wissensch. welcher auch einzeln abgedruckt worden ist. — — Ueber die, zu Rom noch befindlichen **Obelisken**, deren neune von einiger Bedeutung sind: Degli Obeliſchi di Roma, da Mercati, R. 1589. 4. — Della Traſportazione dell' Obeliſco di Vaticano . . . dal Cav. Dom. Fontana, R. 1590. f. Neap. 1604. f. Lib. II. in cui ſi ragiona di alcune fabriche fatta in Roma e in Napoli dal Cav. D. Fontana, Nap. 1604. f. Die Fortschaffung und Aufrichtung dieses Obeliskes war so merkwürdig, daß sie zu vielen, zum Theil schon früher erschienenen, Schriften, Anlaß gab, von welchen ich mich mit Anführung des Obeliscus Vatic. . . . p. Petr. Galeſinium, R. 1587. 4. der Epiſt. Hier. Catenae de magno Obeliſco Circ. R. 1587. 4. und des Phil. Argaei De Obeliſco Comm. im 4ten Bd. S. 1593. des Grävischen Thesaurus begnüge. — Ath. Kircheri Obeliſcus Pamphilus, . . . R. 1650. f. — Ebendesselben Obeliſci Aegypt. nuper inter Iſaei R. Rudera effoſſi Interpret. R. 1666. f. — Dell' Obeliſco di C. Auguſto, di Ant. Mar. Bandini . . . R. 1750 f. mit K. C. Stuarti Epiſt. de Obel. C. Aug. R. 1750. 4. — Erklärung einer Aegyptischen Spitzsäule, welche die Säule des H. Johannes in Rom genannt wird, Berlin 1768. 8. — —

Von der Bauart der **alten Perser**: The ancient and royal Pallace of Perſepolis, deſtroyed by Alexander the Great. . . illuſtr. and deſcr. in XXI Copper - plates, Lond. 1739. f. (ein mittelmäßiges Werk) — Auch geben Nachrichten von diesen Ruinen, oder handeln davon: die Voyages de Mr. Chardin en Perse, im 9ten B. S. 73 der Amst. Ausg. von 1711. 8. — Die Voy. de Corn. le Bruyn, Amſt. 1718. f. S. 261 u. f. — Ein Aufs. des Gr. Caylus, deutsch in dessen Abh. zur Geschichte und Kunst, Alt. 1768. u. f. 4. B. 1. S. 57. — Karst. Niebuhrs Reisebeschr. nach Arabien, Kopenh. 1772 u. f. 4. Bd. 2. S. 121. u. f. Auch steht noch ein Aufsatz darüber von ihm im deutschen Mus. März 1788. — Persepolis, von H. Herder, im 3ten Th. S. 301 f. Zerstreueten Blätter, Gotha 1787. 8. und auch einzeln abgedruckt. — Eine, beynahe eben so sonderbare Meinung, als Saverio Minervino, in s. Etimologia dell Monte Volture, S. 152. über den Inhalt der Homerischen Gedichte

dichte äußerte, trug S. S. Witte in einer eigenen Schrift, so wohl über diese Ruinen, als die Aegyptischen Pyramiden vor, welche zu widerlegen, Carst Niebuhr sich, im Neuen deutschen Museum, December 1790 die Mühe gegeben hat. — Mehrere Schriften, die von diesen Trümmern handeln, sind in Guthries allgem. Weltgeschichte, Th. 2. S. 233 der Heynischen deutschen Ausg. und in J. G. Meusels Bibl. histor. B. 1. Th. 2. S. 41. u. f. angezeigt. — —

Von der Bauart der alten **Griechen und Römer überhaupt:** Ratio Architecturae ant. Par. 1542. 4. — Leo Allatius de Aedificiis Rom. s. Romanae aedificat. c. Lael. Biscii Patav. 1644. 8. — Parallèle des dix principaux Auteurs qui ont ecrit sur les cinq. Ordres d'Architect. oder wie es in der zweyten Auflage heißt, und auch eigentlich heißen muß, Parallèle de l'Archit. ant. et de la moderne ... Par. 1650. f. mit 48 Kpfrt. von Freart de Chambray; verm. ebend. 1702. f. und mit den Grundr. des Cl. Perrault, des Ch. Errand, u. d. m. in dem 4ten B. der Bibl. portat. de l'Architect. Par. 1766. 8. Engl. von Evelyn, Lond. 1664. 1707. 1733. f. — Dissertat. touchant l'Architect. ant. et l'Architect. gothique von Felibien, bey den Entretiens sur les Vies .. des Peintr. et Archit. im 6ten B. S. 226. der Ausg. v. Trevoux. — J. Schüblers Tabellen über die alte Baukunst, Nürnb. 1732. f. — Memoire sur l'Architect. des Anc. von Caylus; in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. Deutsch in den Abh. zur Gesch. und Kunst, Altenb. 1768. u. f. 4. B. 1. S. 303. — Betrachtungen über den wahren Geschmak der Alten in der Baukunst, und üb. desselben Verfall in den neuern Zeiten, in dem 4ten B. S. 411 des neuern Büchersaales der sch. Wissenschaft. — l'Architect. des Anciens ... p. Mr. Silvy. Par. 1759. f. (Ob mehr als dieser Band, welcher blos Anmerkungen über die dorische Ordnung enthält, fertig geworden, weiß ich nicht? — Della magnificenza d'Architettura de' Romani, R. f. mit 40 Kpf. von Piranesi. (Er behauptet, daß die Römer darin die Griechen übertroffen hätten. Ein Brief, über dieses Werk von Mariette, findet sich im 4ten B. S. 264 der Variétés litter. und Piranesi schrieb dagegen Osservazioni, R. 1764 f. mit K. Anmerk. über die Baukunst der Alten, entw. v. Joh. Winkelmann, Leipz. 1762. 4. Frzsch. Par. 1783. 8. (S. übrigens den Art. Antik.) — Observations sur les Edifices des anc. Peuples .... Par. 1768. 8. von Le Roi. — The Grecian Orders of Architect. delineated and explained from the Antiq. of Athens, by Steph. Riou, Lond. (1768) f. mit K. — Caspari, Pict. Ven. Tab. XII. qua veterum et Recent. aedificandi rationem ... exhib. ... Ven. 1771. f. — — Von einzelnen ihrer Gebäude, als I) von den **Tempeln** derselben: De Templis Ethnicor. von Jul. Ces. Bulenger, im 7ten B. S. 50 des Grävischen Thes. — De Romanor. Templis von Jul. Minutolus, im 1ten Bd. S. 100 des Sallengreschen Thes. — De partibus Templi auguralis Tol. 1637. 8. von Joh. Bapt. Belli, im 4ten B. S. 543. des Grävischen Thes. — De Templis Antiquor. Dissert. Ioa. Kööl. Lugd. B. 1695. 4. — De' Tempij degli Antichi, ein Aufsatz von Phil. Venuti, im 2ten B. S. 211 der Saggi di Dissert. dell' Acad. di Cortona. — Dissertaz. sopra al Tempio di Diana da Efeso da Poleni, ebend im 1ten B. und einzeln R. 1742. 4. Ueber eben diesen Tempel eine Abhandl. von Caylus, in den gedachten Abhandl. zur Geschichte und Kunst, B. 1. S. 1. — Account of a Roman Temple, von Stuckely, in den Philos. Transact. vom J. 1720. — Ueber die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, von Joh. Winkelmann, in dem 5ten B. S. 223 der Bibliothek der sch. Wissensch. — Die Lettera sull' Architettura, des P. Paolo Ant. Paoli an den Abt Fea, in dem 3ten B. s. Uebersetzung der Winkelmannschen Gesch. der

Kunst, S. 129 handelt größtentheils von der Bauart der Tempel. — Besondre Abbildungen davon liefern: Scelta di vari Sempietti ed Sepolcri ant. di Roma, dis. da Giamb. Montano, con le piante el alzate in Prospettiva, da Giamb. Soria, R. 1608. f. 1638. f. 1691. f. 80 Bl. in zwey verschiedenen Sammlungen. S. übrigens den Art. Baukunst. — Das 2te Buch des 2ten Bandes von Montfaucons Antiquité expl. Vol. 2. Part. 1. S. 45. (Ein großer Theil derselben ist aus dem vorher angeführten Werk des Soria genommen, welches, wenigstens in Ansehung der Aufrisse, nicht viel Glaubwürdigkeit hat.) — Plans, Coupes, Profils, Elevations geometrales et perspectives de trois Temples ant. de Poestum, mes. et dess. p. J. G. Soufflot. publ. p. G. M. Dumont, Par. 1764. f. 7 Bl. und bey dessen Recueil 1767. f. — Temples anc. et modernes, ou Observat. histor. et crit. sur les Monuments d'Architecture grecq. et goth. p. Mr. L. M. Par. 1774. 8. mit K. — Raccolta di Tempi ant. di Franc. Piranese, R. 1780. f. — L'ordine dorico, ossia il Tempio d'Ercole nella Citta di Cori da Giov. Ant. Antoni, R. 1785 f. 4 Bl. — — II) Von ihren Bädern: De Thermis et Balneis Veter. von J. B. Casalius im 9ten Bd. S. 633 des Gronovischen Thes. — De Thermis Vet. von Andr. Baccius, im 12ten B. S. 281. des Grävischen Thes. — De Balneis Antiquor. von Laur. Joubert im 1ten B. S. 373 des Sallengreschen Thes. — De Balneis Lib. von Jul. Ces. Capacci, im 9ten B. des Burmannschen Thes. — Terme Diocletiane, dis. da S. Oya, intagl. da Hier. Cock, R. 1558. 28 Bl. — De Thermis Herculanis nuper in Dacia repertis, Dissertat. bey Caryophili De Antiq. Marmorib. Opusc. Traj. ad Rh. 1743. 4. — The Baths of the Romans . . . by Ch. Cameron, Lond. 1772. f. 75 Bl. — Ueber die Bäder des Titus, s. den Art. Antik, S. 195. a, und wegen mehrerer Schriften über die Bäder der Alten (ob sie gleich nur medicinisch darin betrachtet worden sind) Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquar. C. XXII. §. 14. S. 1004. Ed. tert. — — III) Von ihren Gymnasien: Ein Auff. des Laur. Joubert, im 1ten B. S. 333 des Sallengreschen Thes. — Ein ähnlicher Auff. von Dom. Aulisius, ebend. B. 3. S. 889. — — IV. Von ihren Theatern: Ausser den, bey dem Art. Amphitheater bereits angezeigten, hieher gehörigen, Schriften: De Theatro . . . Auct. Iul. C. Bulengero Tric. 1603. 8. mit K. und im 9ten B. S. 825 des Grävischen Thes. — Disc. sur la Forme et la Construction du Theatre des Anc. von Nic. Boindin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Mem. sur le Théatre de C. Scribonius Curio, von Caylus, in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. Deutsch in den Abhandl. zur Geschichte und Kunst, Altenb. 1768 u. f. 4. B. 1. S. 281. — Auch finden sich dergleichen noch verschiedentlich abgebildet, vorzüglich in Houels Voyage de Sicile (16te Liefer.) u. a. m. S. übrigens noch den Art. Schaubühne. — — V. Von ihren Wasserleitungen: Sext. Iul. Frontinus De Aquaeductibus Urb. Romae Lib. II. Flor. 1515. ex rec. Poleni, Pat. 1722. 4. mit K. und auch im 4ten B. S. 1625. des Grävischen Thes. — De Aquis et Aquaeduct. Vet. Romae, Dissert. III. von Raph. Fabretti, mit K. ebend. S. 1677. Einzeln, Rom 1680. 4. — Corse delle Acque antiche, portate da lontani sopra XIV. acquidotti . . . da Alb. Cassio, R. 1756. 4. 2 B. mit Kupf. — — VI) Von ihren Grabmählern: De Romanor. sepulchr. von Jul. Minutolus, im 1ten B. S. 126 des Sallengreschen Thesaurus. — Sepulchri Facies M. T. Ciceronis . . . in Zazyntho Insula rep. et a F. Desiderio Lignamineo editi, Ven. 1557. 4. De Pyramide C. Caestii Epul. von Oct. Falconieri, im 4ten B. S. 1461. des Gräv. Thes. — Henr. Norisii Cenotaphia Pisana Caji et Lucii Caes. . . . Ven. 1681.

1681. f. und im 8ten Bde. des Burmannschen Thes. — De Mausolei Archit. von Dom. Aulisius, im 3ten B. S. 889 des Sallengreschen Thes. Sur le Mausolée von Caylus, in dem 26sten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. der Quartausg. Deutsch in den Abhandl. zur Gesch. und Kunst. Altenb. 1768 u. f. 4. im 2ten Th. S. 1 u. f. — Antiche Sepolchre, ovvero Mausolei, Rom. ed Etruschi, da P. S. Bartoli, R. 1680 und 1727. f. 123 Bl. Lat. im 12ten Bd. S. 1 u. f. des Gronovschen Thes. — Monumentum, s. Columbarium Libertorum et Servor. Liv. Augustae, et Caesar. Rom. detect. in Via Appia, descr. et in XX aere inc. tab. illustr. ab Ant. Gorio, adj. not. Ant. Mar. Salvini, Flor. 1727 f. und im 3ten B. S. 1 u. f. des Polenischen Thes. — Camera ed Iscrizioni sepolcr. de Liberti, Servi ed Ufficiali della Casa di Augusta, scop. nella via Appia illustr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Camere sepolcr. de Liberti ed Liberte di Livia Augusta . . . ed altri sepolcri, dis. . . . da P. Ghezzi, intagl. da Fr. Aquila, R. 1731. f. 40 Bl. — — VII) Von ihren **Denkmählern andrer Art, als von Triumphbogen und Ehrenpforten:** De Triumphis Vet. Romanor. scr. Ioa. Barth. Marlianus, R. 1549. Ven. 1555. 4. — Panvini Onuphrii Fasti et Triumphi Romanor. . . . Ven. 1557. f. C. not. Io. Argoli et addit. Nic. Pinelli, Pat. 1642 f. c. not. Ioa. Henr. Maderi, Helmst. 1675. 4. und im 11ten B. S. 1336 des Gräuischen Thes. mit K. — Franc. Modii Pandectae Triumph. Frcft. 1586. f. 2 Th. mit K. — De Triumphis, Spol. bell. Tropaeis, Arcub. triumph. et Pompa Triumphi Lib. von Jul. Ces. Bulenger, im 9ten B. S. 857 des Gronovschen Thes. — Ves. Mabochus, De Triumpho R. Alcmar. 1681. 8. — Ioa. Schwede De Triumpho R. Holm. 1694. 8. — Io. Nicolai Romanor. Triumph. solenn. Frcft. 1696. 8. — Lebr. P. Ploettneri Comm. De Arcubus triumphal. Lips. 1750. 8. — Veter. Arcus Augustor. Triumphis insi. ex reliq. quae adhuc Romae supersunt . . . not. Io. B. Bellorii illustr. R. 1690. f. 52 Bl. — Arcus L. Septimii Severi Anaglypha c. explicat. Ios. Mar. Suaresii. R. 1676. f. — Eine Abbildung des, dem August, bey Susa errichteten Triumphbogens findet sich in dem Nouveau Theatre de Piemont et de Savoye, Amst. 1725. fol. und, einzeln, gab eine Beschreibung und Abbildung desselben, Paol. Ant. Massazza, Turin 1750. f. heraus. — Arcus Trajano dedicatus Beneventi porta aurea dictus.... R. 1739 und 1770. f. 9 Bl. — L'arc de Triomphe de Titus Vespasien, Par. 1770. f. — Sopra il gia antico arco, detto volgarmente di Portogallo, Dissert. di Marc. Severoli in dem 1ten B. der Saggi di Dissert. della Academ. di Cortona. Ueberhaupt sind der vorhandenen Triumphbogen, oder vielmehr Ueberbleibsel von noch 12 vorhanden. S. übrigens in der Folge das Werk des Clerisseau und den Art. **Flaches Schnitzwerk.** — Von ihren **Ehrensäulen:** Alf. Ciacconi Histor. utriusque Belli dacici a Trajano C. gesti, ex simulacris, quae in Columna ejusd. visuntur, coll. R. 1616. f. mit 130 Kpfrt. Colonna Trajana . . . . disegn. ed intagl. . . . da P. S. Bartoli, coll' esposizione di Ciacconio compend. da G. P. Bellori, R. (s. a.) 128 Bl. Quersol. Raph. Fabretti Syntagma de Columna Trajana, R. 1683. 1690 f. mit K. Columna Trajana . . . ab Andr. Morellio adcur. del. et in aere inc. nova descript. et observat. ill. cura et studio Ant. Fr. Gorii. Amstel. 1752. f. — La Colonna di Marco Aurelio, ove è scolpito l'Istoria della guerra e victor. Marcomannica int. da P. S. Bartoli, e spieg. da G. P. Bellori, R. s. a. Quers. 78 Bl. (Auch finden sich von dieser, und der vorhergehenden, Abbildungen in Sandrarts W. Mit lat. Titel,

Titel, ebend. 1704. Querf. 80 Bl. — Io. Vignolii De Columna Imp. Antonini P. Dissertat. R. 1705. 4. Ios. Castallionis De Columna Triumph. Imp. Antonini Comment. im 4ten B. S. 1937 des Grävischen Thes. Piedestallo co'i bassi relievi ed iscrizione della Colonna d' Antonino Pio . . : intagl. da Franc. Aquila, R. 1704. f. 5 Bl. Calcografia della Col. Antoniniana, div. in CL tav. ovvero la veduta, elevaz. lo spaccato ed i bassi rilievi di questo . . . monumento, R. 1779. 4. 3 Th. — Description de la Colonne histor. dressée à l'honneur de l'Empereur Theodose: dess. p. Gent. Bellin, expl. p. Cl. Fr. Menestrier, et gr. p. Jer. Vallet, Par. 1702. f. — Von der Columna rostrata ist mir keine besondre Beschreibung und Abbildung bekannt. — — VIII) Von ihren Landhäusern: De villar. antiquar. apud Rom. Structura von G. Grenius, im 1ten B. S. 681. des Sallengreschen Thes. — Les Plans et les Descriptions des Maisons de Campagnes de Pline, Par. 1690. 8. von Felibien; auch bey f. Entretiens sur les Vies . . . des Peintr. et Archit. . . . im 6ten B. S. 110 der Ausg. von Trevoux, und, unter dem Titel, Delices des Maisons de Camp. appell. le Laurentin et la Maison de Toscane, Amst. 1736. 8. mit der, schon in der Idea dell' Architt. universale des Scamozzi befindl. Abbildung derselben zusammen gedruckt. Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause und Garten, Laurentin gen. von Frdr. Aug. Krubsacius, Leipz. 1760. 8. — The Villa's of the Ancient, illustr. by Rob. Castell, Lond. 1728. f. — Dissertaz. . . . d'una antica Villa, scop. sul dosso del Tusculo . . . da R. Zuzzeri, Ven. 1746. 4. — Dissert. sopra la Villa di Orazio Flacco, da Dom. de Sanctis, R. 1761. 4. Decouverte de la Maison de Campagne d'Horace, p. Mr. Capmartin de Chaupy, Rome 1767 — 1769. 8. 3 Th. — Ruins of the Pallace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by Rob. Adams. Lond. 1764. f. mit 61 Kpfrt. — Ein Plan von der Villa Adriani, Flor. 1780. f. 6 Bl. — Auch finden sich Nachr. und Abbildungen von dergl. in den Oeuvr. d'Architect. . . . de Mr. Peyre, Par. 1765. f. — — IX) Von ihren **Wohnhäusern**: De Romanor. Domibus, von Jul. Minutolus, im 1ten B. S. 71 des Sallengreschen Thes. — Il Palazzo de' Cesari, illustr. da Fr. Bianchini, Ver. 1738. f. mit K. Lat. und Ital. — X) Beschreibungen und Abbildungen von noch vorhandenen **Ueberbleibseln der alten Bauart, in einzeln Ländern oder Städten**: The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the Desert by Dawkins and Wood, Lond. 1753. f. mit 5 Kpfrt. — The Ruins of Balbeck, otherwise Heliopolis, in Caelo-Syria, von ebend. Lond. 1757. f. mit 46 Kpfrt. Deutsch, von C. Frdr. Brucker, Augsb. 1769 und 1782. f. — Von **Griechenland**: Ionian Antiquities . . . by R. Chandler, M. A. N. Revett and W. Pars, Lond. 1769. f. mit 28 Kpfrt. — Les Ruines des plus beaux Monumens de la Grece . . . . p. Mr. le Roi, Par. 1758. f. 2 Th. 1769 verb. f. 2 Th. mit 61 Kpfr. Voyage pittoresque de la Grèce, (von dem Grafen Choiseul Gouffier) Par. 1782. f. bis jetzt nur ein Band, mit 126 Kpfrt. Deutsch, größtentheils nur der Text, Gotha 1780 u. f. 8. — The Ruins of Athens, by R. Sayer, Lond. 1756. f. mit 12 Kupfert. Deutsch, Augsb. 1764 und 1782. f. The Antiquities of Athens, measured and delineated, by J. Stuart and Nic. Revett. Lond. 1762 — 1790. f. 2 Bde. mit Kpfr. — — Von **Italien überhaupt**: I Vestigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo etc. da Egid. Sadeler, Praga 1606. 50 Bl. Querf. — Vet. Latii Antiq. Vestigia, Urbis Moenia, Pontes, Templa, Balnea etc. aen. tab. inc. R. 1751. f. — Representations des plus celebre. Monumens de l'Antiquité en Italie, dess.

dess. p. C. Clerisseau, gr. p. D. Cunego, Londr. 1766. f. (Diese Denkmähler sind, der Bogen des Trajan zu Benevent, das Innre des Tempels der Eintracht, der Tempel des Serapis zu Puzzuoli, ein altes Grabmahl, der Tempel des Anton. und der Faustа, der Bogen zu Pola in Istrien, der Tempel zu Pola, das Thor von Cumä, Arco felice gen. der Bogen des Sept. Severus und Caracalla, der Tempel des Jupiter Stator, der Tempel der Venus auf der Küste von Baja, und das Grabmahl Virgils) — Veteris Latii Antiquitatum amplissima collectio, in qua ... Urbes, Villae, Templa, Balnea, Pontes, Piscinae ... describ. et plus quam CXL tab. aen. exhib. ... Rom. 1769 und 1780. Querf. 2 B. von Rod. Venuti. — Collection de Monumens d'Architect. ... Par. 1784. f. 50 Bl. von Renard. — — Von einzelen Städten, als von Rom: Speculum romanae magnificentiae, Ant. Lafrerii Formis, R. 1552. f. 118 Bl. ebend. c. Ducheri P. de Nobilibus 1563 — 1582. f. 109 Bl. worunter sich aber auch viel Statuen befinden. — I Vestigi dell' Antichità di Roma, rac. e ritratti in perspectiva ... da Stef. du Perac. R. 1569 — 1575 und 1653. 46 Bl. Querf. — Urbis Romae Aedificior. illustr. quae supersunt Reliquiae, a Io. Ant. Dosio, ut hodie cernuntur, stilo ferreo descr. et ab Io. B. de Cavalleriis aen. tab. inc. Repraesentat. f. l. 1569. f. 50 Bl. — Le Antichità della Citta di Roma, di And. Palladio, Ven. 1570. f. R. 1576 und 1600. 8. — Disc. sopra le Antichità di Roma, da Vinc. Scamozzi, con XL. tav. intagl. da B. Pittoni, Ven. 1583. f. — Der 1te und 2te Th. von Lud. Demontiosii Gallus Romae Hospes ... R. 1585. 4. handelt von den alten Gebäuden zu Rom. — Alexand. Donati Roma vetus et recens, R. 1633. 4. Amstel. 1695. 4. und im 3ten Bde. S. 469 des Grävischen Thes. — Roma antica, Lib. VIII. da Fam. Nardini, R. 1666 und 1704. 4. — Verm. mit der Beschreibung des neuen Roms von Venuti, R. 1767. 8. 8 B. mit K. Das erstere Werk allein, R. 1771. 8. 4 B. mit K. Lat. von Jac. Tollius, in dem angeführten Thesaurus, B. IV. S. 877. mit K. — Fragmenta vestigii veteris Romae ex Lapidibus Farnesianis ... c. not. Pet. Bellorii, R. 1673 und 1682. f. und im 4ten Bd. S. 1955 des Grävischen Thes. Verm. mit Anm. von Amadusi, und sechs neuen Platten, ebend. 1764. f. mit 26 Kpfrt. — Les Edifices antiques de Rome, dess. et mesurés très exactement, par Ant. Des Godets, Par. 1682. 1697 und 1779. f. Engl. von Marshall, Lond. 1771. f. mit 137 Kupf. — Ioa. Ciampini Veter. Monumenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrar. profanarumque aedium structura ... dissert. et icon. illustr. R. 1690 — 1699. f. 2 B. ebend. 1743 — 1747. f. 3 Bde. — Monumenta Rom. Magnitudinis, quae urbem illam velut redivivam exhibent, c. de Rubeis, R. 1699. 138 Bl. Quersol. von P. S. Bartoli. — Bonav. ab Overbeke Reliq. ant. Urbis Romae, a Mich. ab Overbeke ed. Amstel. 1708 und 1763. f. Ital. von Amiconi, Londr. 1739. f. 3 Th. mit 146 Bl. — Le Vestigi e Rarità di Roma ant. ric. e spieg. da Franc. de' Ficoroni, R. 1744. 4. mit K. — Delle Magnificence di Roma antica e moderna, da Gius. Vasi .. con una spiegazione dal P. Gius. Bianchini, R. 1748 und 1761. kl. Fol. 10 B. — Antichità Rom. de' tempi della Republ. e de' primi Imperatori, dis. ed inc. da Giamb. Piranesi, R. 1748 — 1756. f. 250 Bl. 4 Thle. — Le Rovine dell' Castello dell Acqua Giulia ... da Giov. B. Piranesi, R. 1761. f. 48 Bl. — Il Campo Marzio dell' antica Roma, von ebend. Rom. 1762. f. mit 48 K. — Les plus beaux Monumens de Rome anc. .., dess. et gr. en CXX pl. Par. 1761 und 1775. f. von Barbault, nachgest. von G. Chr. Kilian, Augsb. 1767. f. — Journal de Rome, ou Col-

Collection des anc. Monumens, qui existent dans cette Capitale . . . . Par. 1766. f. — Veduti degli antichi Vestigi di Roma, di Al. Giovannoli, R. (s. a.) 106 Bl. Querf. — Nuova Racc. degli megliore Vedute antiche e mod. di Roma, da Giov. Cassini, R. 1771. f. 80 Bl. — Auch giebt es, ausser den, vorher bereits angeführten, noch viele Beschreibungen von Rom überhaupt, so wie von den römischen Alterthümern, in welchen sich Nachrichten von den Ueberbleibseln der alten Baukunst daselbst finden. S. die Art. **Amphitheater**, S. 127. b. und **Antik**, S. 188. b. — — Von andern **Städten Italiens**; Antichità di Cora, descr. ed inc. da Giov. B. Piranesi, R. 1764. f. 11 Bl. — Le Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo . . . da Giov. B. Piranesi, R. 1764. f. 40 Bl. — Sei Vedute delle Ruine di Pesto . . . Nap. 1765. f. The Ruins of Poestum, or Posidonia, Lond. 1767. f. 4 Bl. The Ruins of Poestum . . . by Th. Major, Lond. 1768. f. mit 24 Kpfrt. Engl. und Frzsch. Nachgestochen von Albr. Heinr. Baumgärtner, Würzb. 1781. f. 30 Bl. Avanzi dell' Antichità esist. a Pozzuoli, Cuma e Baja, Nap. 1768. f. 107 Bl. wovon aber nur 69 dergleichen Ueberbleibsel darstellen, Lat. und Ital. von P. Ant. Paoli, wozu noch 6 besondre Abhandlungen von ebendems. unter dem Titel: Rovine della Citta di Pesto . . . R. 1784. f. lat. und ital. mit vielen Kupfern erschienen, unter welchen sich 45 Bl. mit Ueberbleibseln alter Baukunst befinden. S. auch noch die, vorher angezeigten Blätter von den Tempeln. — Lettera sopra l'antico Edificio di Ravenna, detto volgarmente la Rotonda, del C. Pa. Gamba Ghiselli, R. 1765. 4. — Delle Antichità di Rimini, da Tom. Temanza, Lib. II. Ven. 1741. f. mit K. — In den Observat. fur Herculanum, p. Mr. Belicard, Par. 1754. 8. finden sich Beschreibungen und Abbildungen von einigen daselbst entdeckten Gebäuden. Auch hat Hamilton von den Ueberresten und Trümmern dieser Gebäude ein eigenes Werk herausgeben wollen; aber, ob es erschienen ist, weiß ich nicht. — — Von **Sicilien**: In des P. Pancrazi Antichità Sicil. Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 Bd. finden sich Abbildungen von Ueberbleibseln alter Gebäude in Sicilien; besser in des d'Orville Sicula . . . Amst. 1764. f. vorzüglich aber in den, bey dem Art. **Antik**, S. 193. b. angezeigten beyden Voyages pittor. — — Von **Frankreich**: Antiquités de la France, p. Ch. L. Clerisseau. Par. 1778. f. — Notices and Descriptions of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné, by Gov. Pownall Lond. 1787. 4. mit K. — — Uebrigens findet sich in Fabricii Bibliogr. antiq. C. XXII. §. 12 — 14. ein Verzeichniß von Schriftstellern und Schriften, welche über die Bauart der Alten geschrieben haben. — —

Von der **gothischen** Bauart: Ein Brief über die gothische Baukunst, in den Mem. de Trevoux, August 1759. Deutsch, im Hamburger Magaz. B. 24. St. 4. — Saggio sopra l'Architettura gothica, Liv. 1766. 8. — Von deutscher Baukunst 1773. 8. Jmgl. im 4ten B. S. 95. von J. W. Göthens Schriften, Berl. 1779. 8. und in G. Huths allg. Magazin für die bürgerliche Baukunst, Th. 1. S. 84. vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 14. S. 287. — Geschichte der gothischen Baukunst, aus dem Engl. in dem 4ten B. der Auswahl der nützlichsten und unterhaltendsten Aufs. aus den Brittischen Magazinen, Leipz. 1786. 8. — Ueber die Entstehung und den Fortgang der gothischen Baukunst . . . von Pownall, in dem 9ten B. der Archaeologia, or Miscell. Tracts, Lond. 1789. 4. — In dem 34ten der Briefe über Rom . . von Chrstn. Traug. Weinlich, Dresden 1787. 4. findet sich etwas hierüber, welches in G. Huths allg. Magaz. der bürgerl. Baukunst, Th. 1. S. 80. eingerückt worden ist. — — Auch gehören noch hieher: Hist. de la Dispo-

Disposition et des Formes differentes que les Chrétiens ont données à leurs Temples Par. 1759 und 1764. 8. von Le Rot, Deutsch bey des Abt Laugier Anmerk. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. — Historisch - Architect. Beobacht. über die Bauart der christl. Kirchen, von A. Hirt, in dem 1ten Th. der Zeitschrift: Italien und Deutschland, Berl. 1789. 8. — M. Os. Schadaei ausführliche Beschreibung des Münsters in Strasburg, Strasb. 1617. 4. Strasburger Münster- oder Thurmbüchlein . . . von S. G. H. Behr, Strasb. 1744. 8. — Beschreibung der Münster-Kirche zu Basel, Bas. 1788. 8. — —

Von der Bauart der **neuern europäischen Völker überhaupt**: Vues et Perspectives des plus beaux Chateaux, Palais et Jardins de l'Europe, p. Schenk, Amst. Querfol. 3 B. — Collection de Villes, Chateaux, Edifices, Theatres, Places publ. Colonnades, et ce qu'il y a de plus remarquable dans toute l'Europe, avec leur explicat. . . . Par. 1765. f. (Ob mehr als dieser erste Theil erschienen ist, weiß ich nicht.) — Plans et Elevations de div. Batimens en Europe, s. a. 52 Bl. — — Von der Bauart der **Italiener**, und zwar von **Rom** überhaupt: Il nuovo Teatro delle Fabriche ed Edificii in Prospettiva di Roma moderna, Lib. IV. dato in luce da Gio. Giac. Rossi . . . Roma 1665 — 1699. Querfol. 88 Bl. — Studio d'Architetture civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre, tratti da alcune fabbriche di Roma . . . publ. da Dom. Rossi, R. 1702 — 1721. f. 3 B. mit 287 Kupfrn. Ein Theil davon nachgestochen zu Augsburg, s. a. — Vedute varie di Roma ant. e moderna, dis. ed intagl. da celebri Autori, R. 1745. f. — Vedute di Roma da Giov. B. Piranesi, 112 Bl. Querfol. — Les plus beaux Edifices de Rome moderne, ou Rec. des plus belles Vues des principales Eglises, Places, Palais, Fontaines . . . dess. p. Jean Barbault . . . R. 1763. f. 44 Bl. (Sehr schlecht gerathen) — Nouveau Rec. des Vues des principales Eglises, Places, Rues et Palais de Rome moderne et des plus beaux Monumens de Rome anc. dans l'etat qu'ils se trouvent aujourd'hui . . . R. 1776. f. 61 Bl. — Nouv. Rec. des Vues des plus beaux restes de Rome anc. et des plus belles Eglises, Places, et Fontaines de Rome moderne 4. 50 Bl. — Architect. Monumente, gez. und gez. zu Rom, von G. M. Oppenort, f. 24 Bl. — Le Fabbriche di Roma, in alzate da Sisto V. da Franc. Collignon, Rom. 1650. f. — Vedute delle Fabbriche di Roma, fatto fare da Alessandro VII. dis. ed intagl. da Giamb. Falda, R. 1665. f. — Von **Kirchen zu Rom** besonders: Insign. Romae Templor. Prospectus . . . c. Plantis ac Mesuris a Io. Iac. de Rubeis. Romae 1683. und 1780 f. Wahrscheinlicher Weise ist das Werk aber älter; denn es ist eben dasjenige, welches von Sandrart, beynahe unter eben demselben Titel, vielleicht schon im Jahr 1679 und hernach, als der 2te Th. s. Alten und Neuen Roms, 1685. f. herausgegeben wurde, und das sich im 1ten B. der n. Ausgabe s. W. befindet; es besteht aus 73 Bl. worauf 47 Kirchen abgebildet sind. — L'Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Brad. Lazzari Mich. Angel. Buonarotti, Carlo Maderni . . , da Giov. B. Costaguti, R. 1624 und 1648. f. 30 Bl. Il Tempio Vaticano . . . da Carlo Fontana, R. 1694. f. mit K. Lat. und Ital. Templi Vaticani Historia a P. Phil. Bonanni . . R. 1696 und 1700. f. (Enthält die innern Verzierungen der Kirche.) Desseins de toutes les Parties de S. Pierre de Rome, p. le S. Jacq. de Tarade, Par. 1713. f. 13 Bl. Memorie istor. della grand Cupola di S. Pietro da M. Poleni, Pad. 1748. f. mit 100 Kupf. Suite des Profils de l'Eglise de S. Pierre, p. Mr. Dumont, Par. 1765. f. 14 Bl. Suite des principales parties de l'Eglise de

de S. Pierre, von ebend. Par. 1765. f. 64 Bl. Architettura ed Ornati della Loggia del Vaticano opera del celebre Raffaele Sanzio. . . R. 1783. f. 28 Bl. Auch gehören hieher noch die Sacrar. Vaticanae Basil. Cryptar. Monumenta, aen. tab. inc. a P. L. Dionysio, Commentar. illustr. Ang. Gabrielis, R. 1773. f. mit 73 Kpfrn. (eines Werkes hierüber von M. Aug. Boldetti nicht zu gedenken.) Ferner sind von dieser Kirche, und dem Vatican überhaupt, verschiedene besondere Beschreibungen vorhanden, von welchen ich mich, mit der Anzeige der folgenden begnüge: Della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Lib. II. opera di Raf. Sindone e Ant. Martinetti, R. 1750. 8. 2 B. Nuova Descriz. dell' Vaticano o sià della S. S. Basilica di S. Pietro, da Giov. P. Chattario, R. 1762. 12. 3 B. mit Kupf. Descrizione dell Palazzo Apostol. Vaticano, Op. posth. d'Agost. Taja, accresc. (da Giov. Bottari) R. 1750. 8. — Descriptio Templi S. Mariae Majoris, Auct. P. de Angelis, R. 1621. f. — Opera del Cav. Franc. Boromino, cavata da suoi originali, cioè la Chiesa e la Fabbrica della Sapienza di Roma . . . data in Luce da Seb. Giamini, R. 1720. f. 46 Bl. — Ebendesselben Oratorio e Fabbrica per l'abitaz. de' P. P. dell' Oratorio di S. Filippo Neri. . . . da Seb. Giamini, R. 1725. f. lat. und ital. mit 67 Bl. — Auch gehören noch zu den Kirchen die Disegni di Altari e Capelle nelle Chiese di Roma de' più celebri Architetti, da Gian. Giac. Rossi, R. fol. 50 Bl. aus welchen die Sandrartschen Altaria et Sacella varia Templor. Romae, 40 Bl. die zuerst in der Academia, dann im 1ten Th. des alten und n. Roms, und endlich im 2ten B. der n. Ausg. s. W. erschienen, gezogen worden sind. Und allgemeine Beschreibung davon liefert, das Studio d'Architettura, Pittura e Scult. nelle Chiese di Roma da Fil. Titi, R. 1647. 1721. 1763. 12. — — Von Pallästen zu Rom besonders; Palatia Procerum Urbis Romae . . a Hier. Francini, R. 1582. f. — Palazzi di Roma de più celebri Archit. dis. da Piet. Ferrerio Lib. II. Querfol. 100 Bl. aus welchen Sandrart s. Palatia Romana, Nor. 1694. f. und im 3ten B. der n. Ausg. s. W. in 74 Bl. bestehend, genommen hat. — Nuovi Disegni dell' Architetture e Piante de' Palazzi di Roma de' più celebri Archit. disegn. ed integl. da Giov. B. Falda, dati in luce da Gio. Giac. Rossi, R. fol. 142 Bl. — Teatro degli Palazzi in prospettiva di Roma moderna, dis. e intagl. da Aless. Specchi, c. direttione e cura di Dom. de' Rossi, R. 1699. Querfol. 142 Bl. — Aereat Capitol. et adjacent. Portic. Scalar. Tribunal. ex Mich. Ang. Buonarotti Archit. R. 1567. f. Porticus et Pallatii Capitol. Aspectus, R. 1568. f. Capitolii Romani Effigies von C. Burette, Par. 1649. f. 10 Bl. (Nachrichten von mehrern Blättern, welche Gebäude von Michael Angelo darstellen, liefern die Nachr. von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1768. 8. S. 429. Auch sind Abbildungen davon in dem Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole, Par. 1760. 4. 2 B. von Mariette zu finden.) — Villa Borghese . . . descr. da Iac. Manilli . . R. 1650. 8. Lat. von Havercamp im 8ten B. des Burmannschen Thes. Villa Borghese . . . da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Villa Pamphylia, ejusque Pallatium, c. s. Prospectibus, et ejusd. Villae descr. R. f. a. f. 64 Bl. Ob dieses die, von Dom. Barriera, auf 84 Bl. Fol. herausgegebene Abbildung dieser Villa ist, weis ich nicht? — Von eben diesem Künstler sind Aussichten von der Villa Aldobrandini, auf 7 Bl. Fol. so wie von Domenico Fiorentino die Villa Aldobrandina a Tusculano mit ihren Gärten und Brunnen, 1647. f. 10 Bl. geliefert worden. — Die, in der Bibl. der sch. Wissensch. B. V. S. 165. Leipz. 1762. 8. angezeigte Abbildung des Pallages Caprarla, ist mir nicht näher bekannt. — — Von Brun-

nen zu Rom: Fontane div. di Roma, Tivoli e Frascati, int. da Dom. Barriera, e Giov. Maggi, R. 1618. Vier ganze und 44 halbe Blätter. — Fontane di Roma nelle Piazzi e Luoghi pubbl. disegn. ed intagl. da Giov. B. Falda, 33 Bl. Querfol. — Fontane nelle Ville di Frascati, dis. ed int. da Giov. B. Falda, 18 Bl. Querf. — Fontane de' Palazzi e de' Giardini di Roma, co' loro prospetti ed ornam. dis. ed intagl. da Giov. Franc. Venturini, 28 Bl. Querfol. — Aus den drey letztern Sammlungen sind die Sandrartschen römischen Brunnen, Nürnb. 1685. f. und im 3ten Th. der n. Ausg. f. W. 42 Bl. welche 27 Brunnen darstellen, genommen. — Fontane del Giardino Estense in Tivoli, co' loro Prospetti e Vedute, e colla cascata del fiume Aniene, detto volgarmente Teverone, dis. ed int. da G. F. Venturini 29 Bl. — Auch werden die 4 letztern Sammlungen, welche überhaupt 108 Bl. enthalten, unter einem gemeinschaftlichen Titel von den römischen Buchhändlern verkauft. — Fontaines des Environs de Tivoli, Par. 1770. f. — — Von den Gärten zu Rom, s. d. Art. Gartenkunst. — Noch gehört zu der Baukunst von Rom überhaupt: Briefe (36) über Rom . . . von Chrstn. Traugott Weinlich, Dresden 1782 — 1787. 4. 3 B. — Und von den Beschreibungen des neuen Roms: Accurata e succinta Descrizione topogr. ed istor. di Roma moderna, op. posth. dell' Ab. Rid. Venuti . . . R. 1766. 4. mit 54 Kupf. — Uebrigens sind von sehr vielen Römischen, alten und neuen Gebäuden noch die Ansichten und Prospecte von sehr vielen Künstlern gestochen worden, welche anzuführen der Raum mir verbietet. — — Von der Bauart zu Neapel: Facciate delle Chiese, Palazzi etc. della Citta di Napoli, Nap. s. a. Ldngl. Q. — Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta . . . Nap. 1757. f. 14. Kpfrbl. und 19 S. Beschr. Der Architect war Luigi Banvitelli. — Grand Golfe de Neaples, ou Rec. des plus beaux palais de la dite Ville, par Mr. Giraud 1771. f. 30 Bl. — Von Florenz: Studio d'Architettura Civ. delle Fabriche di Firenze . . . colle misure, piante modini e profili da Ferd. Ruggieri, Fir. 1722 u. f. 4 Th. mit 277 Kpfrt. Die 2te Ausg. führt den Titel: Scelta di Architett. ant. e moderne della Citta di Firenze, opera dal cel. F. Ruggieri . . publ. da Gius. Bouchard, Fir. 1755. f. 4 Bde. — Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese e Pallazzi della Citta di Firenza. Fl. f. — Vedute delle Ville ed d'altri Luoghi della Toscana, Fir. 1757. Querfol. 51 Bl. — Descriz. e Studi dell' insigne Fabrica di S. Maria del Fiore . . . int. da Bern. Sans. Sgrilli, Fir. 1733. f. — Descrizione delle Fontane e fabbriche dell Pratelino, del S. Bern. Sans. Sgrilli, Fir. 1762. f. 12 Bl. — La Libreria Medico-Laurenziana, Archit. di Mich. Angelo Buonarotti . . . Fir. 1739 und 1759. f. mit 22 Kpfrt. — — Von Venedig: Le Fabriche e Vedute di Venezia in Prospettiva, dis. . . . ed int. da Luca Carlevariis, Ven. 1703. f. 103 Bl. — Teatro delle Fabbriche più conspicue in prospettiva della Citta di Venezia, Ven. s. a. f. 4 Th. Palazzi di Venetia, Querfol. 307 Bl. — L'augusta ducale Basilica dell' Evang. S. Marco . . colle notizie dell suo Inalzamento, Architettura . . . Ven. 1761. f. mit 11 Kpfrt. — Magnificentior. . . , Urbis Venetior. Prospectus, quos olim Mich. Marieschi depinxit . . . . Ven. 1741. f. 17 Bl. — Le delizie del Fiume Brenta, espresse ne' Palazzi e Casini situati sopra le sue sponde . . . da Costa . . . Ven. 1750. f. — — Von Genua: I Palazzi di Genova . . . da P. P. Rubens, Antv. 1622. 1652. 1708. 1755 f. 2 B. 139 Bl. (Es wird auch mit dem französ. Titel: Architect. Ital. cont. les Plans et Elevat. des plus beaux edifi-

ces

ces de Gènes verkauft) — — Von Meyland: Piante della Citta, Piazze etc. di Milano . . . da Giov. B. Pesti, Mil. 1707. f. — De praeclaris Mediolani Aedif. a Pet. Gratiolio, Med. 1735. 4. mit v. K. — — Von Pisa: Ios. Martini Theatrum Basilicae Pisanae . . . R. 1705—1723. f. 2 Bd. mit 32 Kpfrt. — — Von Turin: Descriz. dell Palazzo, detto la Veneria . . . dis. da Amadeo, C. di Castellamonte, Tor. 1672. f. 62 Bl. — Modello della Chiesa di S. Filippo, inv. da Ivvara, Tor. 1758. f. — Von Vicenza: Bey dieser Stadt läßt sich der Anfang mit denjenigen Werken machen, welche die Gebäude einzeler italienischer Baumeister überhaupt darstellen, als des Palladio: Le Fabriche e i Disegni di Andr. Palladio . . . publ. da Ottav. Bert. Scamozzi, Vic. 1776—1785. f. 5 Th. Discorso del Teatro di Ant. Palladio in Vicenza, Pad. 1733 und 1749. 8. Description du Théatre de la Ville de Vicenze . . . levé et dess. p. Mr. Patte, Par. 1780. 4. — Des Vignola: Opere d'Architettura di Iac. Barozzio da Vignola. rac. e poste in luce da Franc. Villamena, Rom. 1617 und 1753. f. 150 Bl. — —

Von der Bauart in Spanien: Theatrum Hispaniae, exhib. Urbes, Villas etc. edente P. van den Berge, Amst. f. 58 Bl.

Von der Bauart in Frankreich überhaupt: Les plus excellens Bastimens de France . . . p. Jacq. Androuet du Cerceau, Par. 1576 und 1615. f. 5 B. — Vues des plus beaux Batiments de France, Par. chez Mariette, Querfol. 310 Bl. Ob dieses die, von dem H. v. Murr, in s. Biblioth. de Peinture, S. 637 angeführte Architecture franç. . . p. Mr. Mariette, Par. 1727. f. 3 B. ist, weiß ich nicht zu bestimmen. — Plans et Elevations de diverses Edifices en France et en Allemagne f. 103 Bl. — Paris et la Province, ou Choix des plus beaux Monumens d'Architect. anc. et moderne en France, dess. p. Sergent et Fessard, gr. p. J. A. le Campion. f. — — Von Paris besonders: Rec. des Plans, Profils et Elevations de plusieurs Palais, Chateaux, Eglises, und Rec. de plusieurs portes des principaux Hostels et Maisons de Paris, et des plus considerables Autels des Eglises, des. et gr. p. Jean St. Marot, fol. und 4 mehr als 190 Bl. (Ein Verz. dieser Blätter findet sich in dem Cabinet des Singularités d'Architecture, Peint. Sculpt. etc. par Florent le Comte, B. 1. S. 184 der Brüßler Ausg. von 1702.) — Augment. des nouveaux Batimens de Paris, p. P. Muet. Par. 1647. f. — Architect. françoise, ou Rec. des Plans, Elevat. Coupes et Profils des Eglises, Maisons Roy. Palais, Hôtels et Edifices les plus considerables de Paris p. J. Fr. Blondel, Par. 1752—1756. f. 6 Thle. mit 499 Kpfrn. — Plans et Elevat. des Edifices, qui se trouvent à Paris et à Versailles, fol. 24 Bl. — Vues des plus beaux Monumens et Edifices de Paris, p. Durand, 50 Bl. — Theatre des plus beaux Monumens de Paris, compr. ses Palais et Hôtels, Par. 1770. f. — Vues de Paris et de Versailles, p. Rigaud, Querfol. 65 Bl. — Description générale de l'Hôtel Roy. des Invalides. Par. 1683. f. mit 18 Kpfrt. Plans Elevat. Vues, Coup. Profils, von eben diesem Hotel, 1687. f. 20 Bl. Descript. de l'Eglise Roy. des Invalides, p. M. Felibien 1702. 12. 1706. f. mit K. Hist. de l'Hôtel R. des Invalides. . . p. J. J. Granet, P. 1736. f. Hist. de l'Hôtel Royal des Invalides, p. Mr. l'Abbé Perau . . . contenant les Plans, Coupes et Elevat. geometr. de cet Edifice, dess. et gr. p. Mr. Cochin, Par. 1756. f. mit 103 Kupfrn. — Tableau de la Maison des Enfans trouvés à Paris, p. M. M. Natoire et Fessard, Par. f. — Von den (ehmahligen) königlichen Schlössern besonders: Vues des Maisons Roya-

les . . . . f. 46 Bl. — Plans, Profi… Elevat. et Vues de differentes Maisons Royales, f. 26 Bl. — Vues, Plans, Coupes et Elevat. du Chateau de Versailles mit Inbegriff der Statuen, Vasen, 82 Bl. aber nur 44 in Beziehung auf Bauart) — Plans, Elevat. et Vues du Chateau de Versailles, f. 28 Bl. — Grottes, Labyrinthes, Fontaines et Bassins de Versailles, f. 53 Bl. — Descript. de la Grotte de Versailles, Par. 1699. f. 20 Bl. Nachgest. von Krauß, Augsb. f. 20 Bl. — Le Labyrinthe de Versailles, 8. 40 Bl. — Plans, Elevat. et Vues des Chateaux du Louvre et des Tuilleries, f. 40 Bl. — Versailles immortalisé . . . p. le St. Jean B. Monicart . . Par. 1720. 4. mit Kupf. von verschiedenen Meistern. Diese sämmtlichen Werke gehören eigentlich zu dem so genannten Cabinet du Roi de France; aber, ausser diesen sind auch noch, von le Pautre, Plans gen. de Versailles, f. 13 Bl. — Ferner, Plans, Profils et Elev. de Versailles, avec les Bosquets et les Font. dess. p. Girard, Par. 1716. f. — Vues, Perspect. et Plans du Chateau, et des Fontaines et Cascades au jardin de Versailles, p. M. M. Menant, Salle etc. f. — Vues des beaux endroits des Jardins et Mais. Roy. et du Chateau de Vers. von Demartin f. 16 Bl. — — Auch glaube ich von den mancherley Beschreibungen von Paris, wenigstens einige hier anzeigen zu müssen: Description nouv. de ce qu'il y a de plus remarquable dans Paris, p. Germ. Brice P. 1684. 12. ebend. 1717. 8. 3 B. 1752. 8. 4 B. mit K. — Paris anc. et nouv. p. le Maire, Par. 1685. 12. 3 B. — Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de St. Cloud etc. par Piganiol de la Force, Par. 1717 u. f. 8. 8 B. mit K. — Almanac pittor. et histor. des riches Monumens de la Ville de Paris, et de ce qu'il y a de plus curieux en Architecture, Peint. Sculpt. et Grav. . . . p. Mr. Hubert, P. 1765 u. 1780. 12. 2 B. —

Von der Bauart in England: Oxonia illustrata, s. omnium cel. istius Universit. Collegior. aular. . . . nec non totius Urbis Scenographia, del. et sculps. Dav. Loggan, Oxon. 1675. f. Description of the Radclife Library at Oxford, by J. Gibbs, Lond. 1747. f. — Vitruvius Britannicus, or the British Architect, cont. the Plans, Elevations and Sections of the regular Buildings, both public and private . . by Collin Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717—1725. f. 5 B. — Britannia illustrata, or Views of the Royal Palaces, as also of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain . . . Lond. 1720. f. 2 B. 182 Bl. — The most notables Antiq. of Great Britain, by Inigo Jones, Lond. 1725. f. — Views of all the Cathedrals of England and Wales, and other Buildings, by Cole f. 52 Bl. — Plans, Elevat. Sect. Chimney Pieces and Ceilings of Houghton - hall, built by S. R. Walpole, des. by Ware, Lond. 1735. und 1760. f. 35 Bl. — Plans, Elevat. and other Ornaments of the Mansionhouse at Doucaster, by Paine, Lond. 1751. f. — Plans, Elevat. and Sect. of Holkham in Norfolk publ. by Brettingham, Lond. 1761 und 1773. f. (Kent war der Baumeister; und das Gebäude ist sein bestes Werk.) — Plans, Elevat. Sect. and perspect. Views of the Gardens and Buildings at Kew, by W. Chambers, Lond. 1763. f. — Plans, Elevat. and Sections of Buildings, execut. in the Counties of Norfolk, Suffolk, Yorkshire etc. by John Soane, f. 47 Bl. — Plans, Elevat. and Sections of the House of Correction for the County of Middlesex . . . by Ch. Middleton, f. 53 Bl. — Elevat. of the new Bridge at Black Friars mit den Plans, Elevat. and Sections of the Machines and Centering, by R. Balduin, f. — London and Westminster improved, illustrated by Plans . . . . by J. Gwynn, Lond.

Lond. 1766. — Critical Obſervat. on the Buildings and Improvements of London, Lond. 1770. 4. — A critical review of the public Buildings in London 1783. 8. — — Unter den bloßen Beſchreibungen iſt John Entiks New and accurate Hiſtory and Survey of London, Weſtminſter, Southwarth, Lond. 1767. 8. 4 B. meines Wiſſens, eine der beſſern. — — Auch ſind eine Menge Ausſichten von den engliſchen Landhäuſern, Ruinen u. d. m. in Kupfer gebracht. — —

Von der **Bauart in Holland**: Afbeelſels der Vornaemſte Geboven uyt alle dee Ph. Vingboons geordineert haeft te Amſterdam, Amſterd. 1648. 1664. 1715. f. 2 B. mit 80 Kpf. — Afbildung vant Stadthuys van Amſterdam, in dartig coopere Platten, geordeneert door Jac. v. Campen get. door Jac. Vennekool, Amſt. 1661. f. 30 Bl. Architecture, Peinture et Sculpt. de la Maiſon de Ville d'Amſterdam, repr. en CIX fig. . . . Amſt. 1719. f. Vues et Proſp. de la Ville d'Amſt. p. P. Schenk, 4. 100 Bl. — Plans et Vues perſpect. du fameux Parc et Maiſons de Plaiſance de Sorgvliet, f. 45 Bl. — Les Agrémens de la Campagne, ou Remarques ſur la Conſtruction des Maiſons de Campagne . . . des Jardins de Plaiſance etc. Leyde 1750. 4. — —

Von der **Bauart in Dännemark**: Der Däniſche Vitruvius, enthaltend Grundriſſe, Aufr. und Durchſchnitte der merkw. Gebäude des Königreiches Dännemark, Koppenh. 1746. f. 2 B. däniſch, deutſch und franzſch. — Hafnia hodierna, oder Beſchr. von Copenhagen, Kopenh. 1749. 4. mit K. dän. deutſch und frzſch. — —

Von der **Bauart in Schweden**: Suecia antiqua et hodierna f. 3 Bd. mit 352 Kpfen. — —

Von der **Bauart in Deutſchland**, und zwar zu **Wien**: J. E. Fiſchers von Erlach Anfang einiger Vorſtellungen der vornehmſten Gebäude in der Stadt und Vorſtädten zu Wien, Querfol. 29 Bl. Abbildung aller Kirchen und Klöſter u. ſ. w. in Wien, d. Sal. Kleiner und J. A. Pfeffel, Augsb. 1724 — 1737. f. 4 Th. 132. Bl. Plan der Stadt Wien und der Vorſtädte, von Nagel, Wien 1770. f. 16 Bl. Proſpecte von Wien, von K. Schütz und Joh. Ziegler, f. 36 Bl. — Von den Beſchreibungen Wiens wird die von Weiskern, Wien 1770. 8. für die beſſere gehalten. — — Zu **Berlin**, und in den **preußiſchen Ländern überhaupt**: Elevations des Königl. Reſidenz-Schloſſes, von Schlüter. 6 Bl. Grund- und Aufriß der kathol. Kirche zu Berlin, f. 6 Bl. Plans de la Sale Royale de l'Opera, bat. p. le B. de Knobelsdorf, Berl. 1753. Querf. 15 Bl. Sammlung der beſten Ausſichten von Berlin, von Roſenberg, Berl. 1785. f. — Grundriß von Berlin von Hildner, unter der Aufſicht des Feldm. von Schmettau, 1748. f. 4 Bl. — Abbildung des K. Preuß. Luſtſchloſſes Charlottenburg, ſammt dem Garten, von Decker, f. 21 Bl. — Plan des Pallaſtes und Gartens von Sans-Souci und des neuen Schloſſes, von J. G. Salzmann f. — Vues des Palais et Maiſons de Plaiſance du R. de Pruſſe, deſſ. p. J. B. Broebes, Augsb. 1733. f. 47 Bl. Verſchiedene Proſpecte und Vorſtellungen von Berlin, Potsdam, Schwet, u. ſ. w. von Schleuen. f. 68 Bl. — A. L. Krügers Proſpecte von Potsdam und Sans-Souci, f. 12 Bl. — Auswahl der vornehmſten, ſchönſten und merkwürdigſten Luſtſchlöſſer und Gegenden in den K. Preuß. Staaten f. l. 1789. f. — Die „Beſchreibung der Königlichen Reſidenzſtädte von Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. und 1786. 8. 3 Bde." von Frdr. Nicolai, iſt, als ein Muſter ſolcher Beſchreibungen, bekannt. Und von der Bauart daſelbſt handeln noch beſonders: Kritiſche Anmerk. den Zuſtand der Baukunſt in Berlin und Potsdam betreffend, Berl. 1776. 8. und Ludw. Mangers Baugeſchichte von Potsdam, beſonders unter Friedrich dem 2ten. Berl. 1789. 8. 3 B. — Ferner gehören noch zu der Bauart in den preußiſchen Ländern:

Hennerts Grundriß des prinzlichen Gartens zu Reinsberg, 1777. f. Plans et Vues du Chateau, du Jardin, et de la Ville de Reinsberg', p. Ekel, f. 9 Bl. — J. B. Werners Accurater Abriß und Vorstellung der berühmtesten Plätze und Gebäude in Breslau, f. 29 Bl. — Beschreibung des neu erbauten Komödienhauses in Breslau, Berl. 1783. 4. mit K. — Zu **Dresden** und in **Sachsen überhaupt**: Prospecte von dem Lustschlosse Pillnitz, von der Vest. Königstein, Dresden, Meißen, Sonnenstein, von Alex. Thiele, f. 10 Bl. — Abriß der Dreßdner Schloßkirche, von Gaet. Chiaveri, Dreßd. 1739. f. 7 Bl. — Abriß des churfürstlichen Gartens und der Orangerie des Zwingers zu Dresden, von Matth. Dan. Pocpelmann, Dresden 1729. f. 24 Bl. — S. übrigens K. W. Daßdorfs Beschreibung der . . . . Residenzstadt Dresden, 1782. 8. — — Zu **Augsburg**: Augusta Vindelicor. illiusque Portae, Templa, Aedificia et Cisternae, Aug. V. 1683. 4. 2 B. Basilica St. Ulrici et Afrae Aug. Vindelicor. descr. a Bern. Hertfelder . . c. f. Kageri et W. Kilianii Aug. Vind. 1627. f. Das Rathhaus daselbst, von Prinz gestochen 1732. Querfol. 16 Bl. — — Zu **Dessau**: Beschreibung des Fürstl. Anhalt-Dessauischen Landhauses und englischen Gartens zu Wörlitz, von Aug. Rode, Dessau 1788. 8. mit 5 Kpfrn. — — Ausser diesen giebt es von den mehresten fürstlichen Schlössern und von vielen Gebäuden in verschiedenen Städten noch einzele Grundrisse und Abrisse, welche anzuführen mir der Raum verbietet; unter andern sind in M. Merians Topographie die Ansichten von sehr vielen oberdeutschen Städten, so wie Abbildungen einzeler Architecturwerke zu finden. „Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Deutschland mit 60 Kpfrn.“ erschienen, Augsb. 1779. f. — so wie gründliche Nachricht von dem Bauwesen in Franken, Schwabach 1775. 4. mit K. — —

Von der Bauart einiger asiatischen **Länder**: Designs of Chinese Buildings, Furniture etc. . . . engraved by the best Hands, from the originals drawn in China, by Will. Chambers, Lond. 1757. f. — Comparative View of the ancient Monuments of India, Lond. 1786. 8. Monumente Indischer Geschichte und Kunst, aus dem Engl. des Will. Hadges, von Brun und Riew, Berl. 1789. Querfol. — Auch finden sich Nachrichten dieser Art in mehreren Reisebeschreibungen; so wie in der Archaeologia, or Miscell. Tracts relat. to Antiq. u. d. m.

Wegen anderer, zur Geschichte der Baukunst gehörigen Werke, s. den Art. **Baukunst**.

Baukunst.

Wir betrachten hier die Baukunst nur in so fern der Geschmak einen Antheil daran hat; das Mechanische darin, obgleich jeder Baumeister dasselbe genau verstehen muß, gehört nicht hieher. Dieses, nebst dem Wissenschaftlichen, das der Baumeister aus der Mathematik schöpfen muß, davon abgesondert, so bleibt noch genug übrig, um dieser Kunst einen Rang unter den schönen Künsten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunst seine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekömmt, sich der Aufmerksamkeit zu bemächtigen, den Geist oder das Herz einzunehmen; den guten Geschmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewissen Reiz bekömmt, der die Einbildungskraft fesselt: diese Talente muß der Baumeister so gut, als jeder andre Künstler besitzen. Eben der Geist, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeister beleben, wenn er in seiner Kunst groß seyn soll. Alles, was er, durch diesen Geist geleitet, hervorbringt, ist ein wahres Werk der schönen Künste. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein

Gebäud aufgeführt wird, bestimmt dessen Hauptheile; durch mechanische und mathematische Regeln bekömmt es seine Festigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein ganzes zusammen zu setzen, das in allen seinen Theilen jedes Bedürfniß unserer Vorstellungskraft befriediget; dessen überlegte Betrachtung den Geist beständig in einer vortheilhaften Wirkung erhält; das durch sein Ansehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewundrung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget; dieses sind Wirkungen des durch Geschmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt sich ein großer Baumeister einen ansehnlichen Rang unter den Künstlern.

Wie diese Kunst in ihren Ursachen so edel, als irgend eine andre ist: so kann sie auch ihren Rang durch ihre Wirkungen behaupten. Woher hat der Mensch überhaupt seine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinstimmung; gewiß nützliche und wichtige Begriffe? Woher hat er die ersten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewundrung der Größe, und selbst von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenstände, die der Bau der Welt ihm vor Augen stellt? Sieht man nicht, daß der erste Anwachs der menschlichen Vollkommenheit der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuschreiben sey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiste zu der Barbarey nnd dem viehischen Zustand seiner Einwohner bey? Wenn dieses nicht kann geleugnet werden, so kann man auch der Baukunst, die jeden nützlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranstaltung, nach einer andern Art, hervorbringet, den Nutzen zur Cultur des Geistes und des Gemüthes nicht absprechen.

Wer irgend einen Geschmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenständen hat, der lese die Nachricht, welche Pausanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Wirkungen es auf einen Athenienser müsse gehabt haben, in einer solchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menschlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Wirkung auf die Veredlung des Menschen dergleichen Gegenstände haben können. Ist die Na ion, die in den besten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenste; und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten sind, Menschen, die nichts weniger als barbarisch sind: so folget daraus nicht, daß jene nicht viel Gutes an sich haben, das sie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß diese nicht noch vollkommener seyn würden, wenn sie den guten Einfluß dieser Kunst auch empfunden hätten. So wenig man indessen sagen kann, daß die Baukunst eben die wichtigste Kunst zur Cultur des Menschen sey, so wenig kann man ihr den Antheil, den sie nebst andern Künsten an dieser allen wichtigen Sache hat, ganz absprechen.

Das Wesen der Baukunst, in so fern sie die Frucht des vom Geschmak geleiteten Genies ist, besteht darin, daß sie den Gebäuden alle ästhetische Vollkommenheit gebe, deren sie, nach ihrer Bestimmung, fähig sind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein schiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geschmak in den Verzierungen von

von außen und innen: dieses sind die Eigenschaften, die der Baumeister jedem Gebäude geben muß.

Also muß er, wenn ihm die eigentliche Bestimmung desselben angezeiget wird, die Hapttheile in der schiklichsten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommensten ist, erfinden; die gefundenen Haupttheile dergestalt in ein Ganzes zusammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil seinen schiklichen Ort bekomme, sondern das Ganze auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, seinem Charakter und seiner Bestimmung richtig entsprechendes, und nach seiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache; jeder einzele Theil muß bis auf die geringste Kleinigkeit so seyn, wie er sich zu dem, was er seyn soll, am besten schiket. Es muß überall Verstand, Ueberlegung und guter Geschmak aus dem Werk hervorleuchten. Alles unnütze, alles unbestimmte, alles widersprechende, alles verworrene, muß auf das sorgfältigste vermieden werden. Wenn das Auge durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, so muß es sogleich auf die wesentlichen Haupttheile geleitet werden, selbige wol unterscheiden können, und wenn es davon gesättiget ist, auf die kleinern Theile geführt werden; deren Bestimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine solche Harmonie, ein solches Gleichgewicht der Theile seyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervorsteche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerksamkeit störe. Kurz, alle Weisheit und aller Geschmak, den man an dem äußern und innern Bau des menschlichen Körpers bewundert, daran alles vollkommen ist, muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken seyn.

Also hat der Baumeister, wie jeder andre Künstler, die Natur für seine eigentliche Schule zu halten. Jeder organisirte Körper ist ein Gebäude; jeder innere Theil ist vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er bestimmt ist, tüchtig; alle zusammen aber sind in der bequemsten und engesten Verbindung; das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äußerliche Form, und ist durch gute Verhältnisse, durch genaue Uebereinstimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Diese Eigenschaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deßwegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeister die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger sind, als dem Mahler; denn dieser kann schon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervorbringen, da der andre nicht die Werke der Natur, sondern das Genie und den Geist derselben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Auge nöthig ist. Der Mahler erfindet seine Formen nicht, sie sind schon in der Natur vorhanden; aber der Baumeister muß sie erschaffen.

Deßwegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunst einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als die ist, die sie durch andre Talente erwerben kann. Elende Gebäude, die bey einer gewissen Größe weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widersinnische Veranstaltungen, abentheuerliche Verhältnisse, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieser Art durchgehends herrschen, sind ein untrüglicher Beweis von dem Unverstand und dem schlechten Gemüthszustand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in seinen geringsten Gebäuden und in den kleinesten

nesten Theilen derselben, wahren Geschmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget. Bey den Thebanern war ein Gesetz, nach welchem ein Mahler, der ein schlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld gestraft wurde*). Wichtiger wär es, in einem gesitteten Staat Gesetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunst einzuführen. Ihre Aufnahme und ihr Einfluß auf die geringsten Privatgebäude ist gewiß der Aufmerksamkeit eines Gesetzgebers nicht unwürdig; und so gut nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Musik einen Einfluß auf die Sitten haben kann, so gewiß kann die Baukunst dieses thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verstand entworfene und aufgeführte oder mit närrischen, abentheuerlichen, oder ausschweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein sind, haben unfehlbar eine schlimme Wirkung auf die Denkungsart des Volks.

Der gute Geschmak der Baukunst ist im Grunde eben der, der sich sowol in andern Künsten, als in dem ganzen sittlichen Leben der Menschen vortheilhaft äußert. Seine Wirkung ist, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverständiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorstellungskräfte zuwider ist, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil sich zum Ganzen wohl schike; daß das Ansehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit seiner Bestimmung wol übereinkomme; daß kein Theil und keine Zierrath daran sey, von der man nicht ohne Umschweif sagen könne, warum sie da sey; daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verstand deutlich hervorleuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechischen Baukunst übrig geblieben sind, zeigen sich alle diese Eigenschaften deutlich; sie können als Muster des reinen Geschmaks angesehen werden.

*) S. Aelianus Var. hist. L. IV. c. 4.

Die ersten Bemühungen in dieser Kunst entstehen natürlicher Weise bey jedem Volke, sobald es sich aus der gröbsten Barbarey losgerissen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit bekommen hat. Denn es ist dem Menschen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Also fällt der Ursprung der Baukunst in die entferntesten Zeiten und ist nicht bey einem Volke allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich seyn, die Hauptarten des Geschmaks in der Baukunst, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, diese Kunst übenden, aber sonst keine Gemeinschaft unter sich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde sich viel von dem Nationalcharakter derselben daraus bestimmen lassen. Man würde zwar in allen dieselben Grundsätze, aber auf sehr verschiedene Weise angewendet finden.

Der Geschmak, den die neuern Europäer angenommen haben, ist im Grunde derselbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrscht hat. Er scheinet, wie die ersten Anfänge verschiedener andrer Künste, nicht auf griechischem Boden erzeuget, sondern aus Phönizien und Aegypten dahin gekommen zu seyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verstand der Griechen seine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Aegypten trifft man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Ansehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geschichte sind. An denselben ist schon der griechische Geschmak, auch sogar in kleinern Verzierun-

zierungen zu entdeken*). Von phönizischen, babylonischen und persischen Gebäuden hat sich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der salomonische Tempel ohne Zweifel das Gepräge der phönizischen Bauart gehabt: so kann man auch von dieser sagen, daß sie mit der ägyptischen übereingekommen.

Man muß also den Orient, und vermuthlich die Länder diſſeits des Euphrats, als den Geburtsort derjenigen Bauart ansehen, welche von den Griechen auf den höchsten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Diese scheinen die Kunst noch in einem etwas rohen Zustande bekommen zu haben. Denn noch sind ansehnliche Ruinen griechischer Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geschmaks heraufsteigen, wie die Ruinen von Pestum am salernitanischen Meerbusen, und von Agrigent in Sicilien**). Diese Bauart hat in Griechenland und in Italien verschiedene besondere Wendungen, als so viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier sind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächsten geblieben. Die Jonier scheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine Art von Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptsitz aller schönen Künste geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und sogar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthischen Ordnung zu sehen; dieses haben die spätern Römer noch weiter getrieben†).

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieser fünf alten Ordnungen zur Richtschnur gewählt. Sie sind so gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen schlechter zu machen, sich nicht weit von den Formen und Verhältnissen der Alten entfernen kann. Es ist nicht mehr zu erwarten, daß eine, von diesen Ordnungen wirklich verschiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer scheinen schon alle mögliche Versuche hierüber erschöpft zu haben. Sie nahmen sich ernstlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es ist angenehm zu lesen, was Strabo hievon erzählt*). Dennoch haben diese außerordentlichen Bestrebungen von den besten aus allen Theilen Griechenlandes versammelten Baumeistern nichts, als die einzige römische Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthischen und jonischen besteht.

Nach Erlöschung der Familie der Cäsaren fieng in Rom die Baukunst an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen despotischen Höfen gemein sind, an; ein Gepränge, das die Augen verblenden sollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieser Art sind verschiedene noch aus diesen Zeiten vorhandene Werke, als: der Triumphbogen der Kayser Severus, des M. Aur. Antoninus, des Constantinus; besonders aber die Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, sank auch die Baukunst. Die Römer brachten sie auch nach Constantinopel, wo sie sich viele Jahrhunderte in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurde man

*) S. corinthische Säule; Knauf; dorische Säule.

**) S. die Vorrede zu Winkelmanns Geschichte der Baukunst, und neue Bibliothek der schönen Wissenschaften.

†) S. Ordnungen.

*) Geogr. L. V.

man immer mehr und mehr für die guten Verhältnisse gleichgültig, und verlor sie zuletzt ganz. Als sich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern festgesetzt hatten, unternahmen sie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geschmaks übrig blieben; fast alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen gesetzt; desto mehr aber wurde das Mühsame, das Gezierte, das Seltsame und einigermaßen Abentheuerliche gesucht.

Mitten in diesen Zeiten des barbarischen Geschmaks der Baukunst wurden die meisten Städte in Deutschland, und die meisten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeschweiften Bauart noch itzt sehen. Diese Gebäude setzen durch ihre Größe, durch ihre unermeßliche Verschwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläßigung der Verhältnisse, in Erstaunen. Doch finden sich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz verloschenen Geschmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwischen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden, ist noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältnissen übrig; und in derselben Stadt ist die Kirche Santa Maria formosa beynahe noch im antiken Geschmak, im Jahr 1350, von Paulo Barbetta gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verschiedenen Städten Italiens noch zu sehen sind, läßt sich ziemlich deutlich sehen, wie durch diese Zeiten sich noch immer etwas von dem guten Geschmak der Baukunst erhalten hat. Im Jahre 1013 wurde die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geschmak gebauet ist; und im Jahre 1016 wurde der Grund zu dem Dohm in Pisa gelegt. Der Baumeister desselben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiener Buschetto nennen. Die Pisaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an diesem Gebäude angebracht wurden. Bey dieser Gelegenheit ließen sie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um dieselbe Zeit fieng man auch in Rom, Bologna und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewisser Marchione, der zugleich ein Bildhauer war, die schöne Capelle von Marmor in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Einer der größten Baumeister der mittlern Zeiten war ein Deutscher, den man den Meister Jacob nennte. Er setzte sich in Florenz, wo er das große Franciscanerkloster gebauet hat. Sein Sohn, den die Welschen Arnolfo Lapo nennen, bauete die Kirche des heiligen Kreuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche di Santa Maria del fiore. Dieser starb im Jahre 1200.

Die kleinen Reste des guten Geschmaks breiteten sich doch in diesen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erstaunlichen Gebäuden dieser Zeit, die noch itzt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, ist bey der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit wenig gesundes. Dieses muß man auch von dem Münster in Strasburg sagen, welches im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erstaunlichsten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeister desselben war ein gewisser Erwin von Steinbach. Die Münsterkirche in Ulm zeiget schon Spuren eines bessern Geschmaks, und wirklich ist der Porticus vor dem Haupteingang derselben von einer edlen Größe.

Aber in dem funfzehnten Jahrhundert fieng die Baukunst an, sich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten sich von den barbarischen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen, angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wiederhergestellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu sehen; man sah nun die alten Ueberbleibsel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältnisse an denselben. Ein gewisser Ser Bruneleschi, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, war einer der ersten, die sich die Mühe gegeben, in Rom mit dem Maaßstab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieser Zeit an wurde die Aufmerksamkeit auf diese Muster immer größer, bis am Ende dieses und am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, Alberti, Serlio, Palladio, Michel Angelo, Vignola und andre Männer erschienen, die sich außerordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und so wurde die Baukunst wieder hergestellt.

Doch erschien sie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die spätern Gebäude des alten Roms, die schon viel Fehler hatten, besonders die diokletianischen Bäder, wurden zu Mustern genommen. Selbst die größten Baumeister, Palladio und Michael Angelo, nahmen die Fehler des unter den Kaisern schon sinkenden Geschmaks unter ihre Regeln auf, und das Ansehen dieser großen Männer gab ihnen ein Gewicht, das sich bey vielen bis auf diesen Tag erhalten hat. Inzwischen breitete sich der gute Geschmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugal, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch größtentheils in dem wahren Geschmak aufgeführt sind. Doch sind sie so einzeln, daß man nicht sagen kann, die wahre Baukunst sey durch Europa gemein worden. Noch sind genug ansehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeister fast gänzlich vermißt. Indessen, da fast alle Ueberbleibsel der griechischen und römischen Baukunst abgezeichnet, und überall ausgebreitet sind, fehlet es den neuern Baumeistern an nichts mehr, sich in den wahren Geschmak des Alterthums zu setzen, als an überlegter Betrachtung derselben. Wir wollen diesen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunst beschließen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude bestimmt ist, giebt dem Baumeister fast allemal die Größe desselben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Haupttheile an, wenn er nur, von einem gesunden Urtheil geleitet, fühlt, was sich in jedem Fall für die Personen, Zeiten und Umstände schiket. Sein Werk ist es, die erfundenen Theile wol zusammen zu setzen, ihre besten Verhältnisse zu bestimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und schöne Form zu geben, dessen äußerliches Ansehen sowol als alles inwendige, nach der besondern Art des Gebäudes, angenehm und schön zu machen. Bey dieser Arbeit muß er durch gewisse Grundsätze geleitet werden, die sein Urtheil über das Schöne und Angenehme sicher machen: er muß gewisse Erfahrungen haben, die ihm da, wo seine Grundsätze nicht bestimmt genug sind, das Schöne hinlänglich zu erkennen geben. Hieraus entsteht die Theorie der Baukunst. Man bemerke zuvoderst, daß es gewisse Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude über-

überhaupt, und bey jedem Theile desselben müssen beobachtet werden, wenn man nicht anstößige und beleidigende Fehler begehen will. Diese Regeln wollen wir die **nothwendigen Regeln** nennen. Andre aber sind von der Beschaffenheit, daß ihre gänzliche Verabsäumung zwar keinen Fehler veranlassen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervorbringen würde. Diese nennen wir **zufällige Regeln**. Die Theorie der Baukunst muß demnach zuerst diejenigen Regeln angeben, wodurch ein Gebäude sowol im Ganzen, als in seinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Diese sind größtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: **Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Zusammenhang, Ordnung, Gleichförmigkeit, Eurythmie**. Denn die Eigenschaften, welche durch diese Wörter bezeichnet werden, sind alle jedem Gebäude so wesentlich, daß man niemals dagegen anstoßen kann, ohne ein aufmerksames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles Anstößige in einem Gebäude vermieden worden, so ist es deßhalb noch nicht schön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, sondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieses erfordert zuerst eine genaue Verbindung des Mannigfaltigen in Eines *), welches durch die Verschiedenheit der Theile, und durch mannichfaltige und gute Verhältnisse derselben hervorgebracht wird. Die Theorie der Baukunst muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verschiedene Theile, die wol übereinstimmen und schöne Verhältnisse gegen einander haben, zusammen gesetzt werde.

Diejenigen, welche über die Baukunst geschrieben haben, sind nicht genau genug gewesen, den Unterschied dieser beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunst zu enge Schranken gesetzt.

Die meisten Baumeister sprechen von den Verhältnissen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derselben auf eine solche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber schlechterdings nothwendig und bestimmt seyn. Sie halten die Abweichungen von diesen Regeln für wesentliche Fehler, da sie doch oft ganz unschädlich, oder wol gar nützlich sind. Es wäre nach der Meinung vieler Baumeister ein schweres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechischen Baukunst dem dorischen Fries zukommen, dem corinthischen oder jonischen geben wollte. Viele gehen so weit, daß sie auch in den geringsten Kleinigkeiten nichts verändert wissen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man soll in dem dorischen Fries die Breite der **Dreyschlitze** zwey Drittel der Höhe, und die **Metopen** gerade so breit als hoch machen. Brächte ein Baumeister alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber diese vitruvische Verhältnisse, so würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beschuldigen.

Dies ist ein Vorurtheil, das den Geschmak zu sehr einschränkt. Nur die Regel ist gänzlich bestimmt und unveränderlich, deren Verabsäumung einen Fehler hervorbringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menschen zu denken und zu empfinden zuwider ist, und der das Auge nothwendig beleidiget. Auf diese Regeln muß man schlechterdings halten, denn sie sind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden ist, warum in einem Fries Dreyschlitze, in einem andern aber andre Zierrathen seyn sol-

*) S. Schön.

len; warum das corinthische Capital drey, und nicht zwey Reihen Blätter haben soll: so muß man diese zufälligen Schönheiten nicht in nothwendige Regeln fassen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeister eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur ist, als einen Dreyschlitz, der außer dem vitruvischen Verhältniß ist; da doch dieses oft eine Schönheit und kein Fehler ist.

Die nothwendigen Regeln sind in der Natur unserer Vorstellungen gegründet; die zufälligen sind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, dessen eigentliche Schranken nicht zu bestimmen sind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechischen Baumeister ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältnisse gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm sind. Aber niemand ist im Stand zu beweisen, daß sie die einzigen guten sind. Von verschiedenen Verzierungen wissen wir, daß sie ganz zufällig sind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle setzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben so viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur schön seyn könne, die nicht in allen Stücken der mediceischen Venus gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältnisse des Apollo in Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunst schreiben, daß sie zuvörderst die nothwendigen Regeln ausführlich und wol auseinander setzen, und deren Beobachtung genau einschärfen; weil es niemal erlaubt ist, davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können sie aus den besten Mustern des Alterthums, aus dem Vitruvius und den besten neuern Baumeistern nehmen, ohne deren genaueste Beobachtung als schlechterdings nothwendig anzupreisen. Man muß sie nur als ungefehr richtige Gränzen ansehen, welche man niemal weit überschreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für schlechte Baumeister, die selbst kein Augenmaaß und wenig Geschmak haben, ist es sehr gut, wenn sie sich genau an diese Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen sichern Geschmak haben, können sie sehr oft ohne Gefahr verlassen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu sprechen haben, werden wir uns hauptsächlich an die halten, welche **Goldmann** angegeben hat. Man wird schwerlich einen Baumeister finden, der seine Kunst mit einem so scharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieser. Die allgemeinen, sowol nothwendigen, als zufälligen Regeln müssen auf folgende Hauptstüke besonders angewendet werden. 1) Auf die Anordnung oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere Eintheilung. 3) Auf die Verzierung besondrer Theile. Wenn also die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, so enthält sie folgende Hauptstüke: 1) Allgemeine Untersuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Außenseiten (Façades.) 5) Betrachtungen und Beschreibungen der verschiedenen Säulenordnungen. 6) Von den kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das Mechanische der Baukunst übergehen wir hier.

* *

Von den Schriften der Alten, über die **Baukunst**, ist keine übrig, als des M. Vitruvii Poll. Lib. X. welche zuerst, corrigente Ioa. Sulpitio, s. l. et a. f. erschienen; c. Gul. Philandri casti-

castigat. Argent. 1550. 4. Lugd. B. 1552. 4. C. Comment. Dan. Barbari, Ven. 1567. f. C. not. castigat. et observat. G. Philandri integris, Dan. Barbari excerpt. et Cl. Salmasii passim insertis; praemittuntur Elem. Archit. coll. a Wottono . . . acc. Lex. Vitruv. Bern. Baldi, et ejusd. Scamilli impares Vitruv. . . . coll. et dig. a Ioa. de Laet, Amst. 1649. kl. Fol. (b. A.) — Auch ist ein, ursprünglich lateinischer Auszug (Epitome) vorhanden, welchen W. Postel, Par. 1540. 4. herausgab, und den Vossius für das Werk eines alten Schriftstellers hielt. — — **Uebersetzt** ist Vitruvius, in das **Italienische**, von zwey Ungenannten, (wovon der erste Cesare Cesarino seyn soll) Como 1521 und Ven. 1524. f. in halb lateinischer, halb ital. Sprache; von Giamb. Caporali, aber nur die 5 ersten Bücher, Perugia 1536. 4. mit einem Commentar; von Dan. Barbaro, Ven. 1556. f. und verb. ebend. 1567 und 1681. 4. mit einem Commentar; von Bern. Galiani, Neapel 1758. f. lat. und ital. (sehr gut.) — In das **Spanische**; von Jos. Ortiz y Sanz, Mad. 1787. f. mit 56 Kpfrn. und einem Commentar. Es muß, indessen, ein spanischer Auszug aus dem Vitruv, schon sehr frühe vorhanden gewesen seyn, weil ein, in der Folge vorkommender, französischer Auszug, aus dem spanischen gezogen worden ist. — In das **Französische**: von Jean Martin, Par. 1547. f. Gen. 1618. 4. Von Jul. Mauclerc, Par. 1648. f. Von C. Perrault, Par. 1673. f. verb. 1684. f. Auszugsweise übersetzt, unter dem Titel: Raison d'Architecture, extr. de Vitruve et autres anc. Architecteurs, erschien er bereits, Par. 1542. 4. (aus dem Span. gezogen) und ein andrer Auszug von Jean Gardet, und Dom. Bertin, Epitome ou Extrait abregé des X Liv. d'Architect. Toul. 1559. 4. Auch Perrault lieferte einen dergleichen Auszug mit der Aufschrift Architecture générale de Vitruve, reduite en Abrégé, Par. 1674. 12. 1768. 8. Amst. 1681. 12. mit Kupf. und dieser Auszug ist wieder von C. Cataneo, Ven. 1711 und 1747. 8. in das Ital. so wie Prag 1757. 8. in das Deutsche, und, Lond. 1703. nebst einem Auszuge aus dem Vignola, in das Englische übersetzt worden. — Das Werk des Vitruvius selbst, **englisch** von J. Pricke, Lond. 1669. f. (wahrscheinlicher Weise nur aus dem Französ. de Mauclerc) von Robert Castel, Lond. 1730. f. 2 B. mit den Commentaren mehrerer, besonders des Inigo Jones; von W. Newton, Lond. 1771. f. — **Deutsch**, von Gualt. H. Rivius, Nürnb. 1548. f. Bas. 1575 und 1641. f. — — **Erläuterungsschriften** über den Vitruv: Einen besondern Commentar, in italienischer Sprache, soll Sylv. Mauroceno, Ven. 1495 haben drucken lassen, welchen ich nicht näher anzugeben weiß. — G. Philandri in X Lib. M. Vit. P. De Archit. Annotat. R. 1544. 8. — In den Epistole di Cl. Ptolomei, Ven. 1547. 4. handelt eine, an August. de' Londi, von dem Vitruv. — Gli oscuri e difficili passi di Vitruvio alla chiara intelligenza trad. per Giov. Bertano, Mant. 1558. f. — M. Vit. P. Vita ejusque verbor. significat. s. perpet. in Vit. Comment. Auct. Bern. Baldo, Aug. Vindel. 1612. 4. Scamilli impares Vitruv. von ebend. ebend. 1612. 4. und bey der Ausgabe des Laet. — Vit. Voluta Jonica hactenus amissa restit. a Nic. Goldmanno, bey der Ausgabe des Laet. — Exercit. Vitruvianae, h. e. Ioa. Poleni Commentar. crit. de M. Vit. P. X Libror. editionibus, nec non de eor. editor. atque de aliis qui Vit. quocumque modo explic. aut illustr. Pat. 1739. f. mit K. — Commentaire sur Vitruve . . . par Newton, Par. 1780. f. (Wahrscheinlicher Weise aus der engl. Uebers. desselben gezogen) — Abaton reseratum, s. Genuina declarat. duor. loc. cap. ult. Lib. III. Architecturae M. Vitr. P. . . scil. de adject. ad Stylobatas cum Podio, s. ad Podium ipsum, per Scamillos impares, et it. de secunda adject. in

 Epi-

Epistyliis facienda. Scrib. Franc. Ortiz, R. 1781. 8. mit K. — —

Schriften von Neuern über die Baukunst, und zwar von **Italienern über die Baukunst überhaupt**: Dispareri in Materia d'Architettura e Prosp. con pareri di eccellenti e famosi architetti, che gli resolvono, di Mart. Bassi, Bresc. 1572. 4. — L'Idea de' Pittori, Scult. ed Architetti, del Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. und in dem 6ten Bd. der Raccolta di lettere sulla Pitt. Scult. ed Arch. R. 1768. 4. S. 55. u. f. — Dial. d'Architettura fam. di Lod. Corticelli, Bol. 1695. 8. — Discorsi d'Architettura, del S. Nelli, e due Ragionamenti di Cecchini sopra le Cupole, Fir. 1753 4. — Von den Dial. sopra le tre Arti del Disegno, Lucca 1754. 8. handelt der 3te vorzüglich von der Baukunst, und von den, aus der Unwissenheit, dem Eigensinn u. s. w. der Bauherrn entstehenden Unvollkommenheiten derselben. — Saggio sopra l'Architettura, von Algarotti, im 3ten Bd. s. Opere, Cremona 1779. 8. 8 B. Deutsch, durch R. E. Raspe, Cassel, 1769. 8. Lettere sopra l'Architettura, von ebendems. ebend. im 7ten Bde. — Trattato sopra gli errori degli Architetti . . . . di Teof. Gallazini, Ven. 1767. f. osservaz. di Ant. Visentini . . che servano di continuazione, ebend. 1771. f. — Eine Abhandlung über Baukunst, von Gius. Piacenza, im 1ten Bde. s. Ausgabe der Werke des Baldinucci, Tur. 1768. 4. — Saggio sopra l'Architettura, vor des Militia Memorie degli Archit. ant. e mod. R. 1768. 4. Parm. 1781. 8. 2 Bd. — Dell'Architettura Dial. di Erm. Pini, Mil. 1770. 4. — Der 3te Abschn. in der Arte di vedere . . Ven. 1781. 8. handelt v. d. Archit. — Saggio raggionato sull origine ed essenza dell'Architett. civile, Neap. 1789. 8. — Auch gehört im Ganzen das abentheuerliche Buch, Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu quam digna commemorat, Ven. 1499. f. und ebend. mit einem italienischen Titel, 1545. f. mit schönen Holzschn. wozu Raphael die Zeichnungen gemacht haben soll, hieher. Der Styl ist ein Gemengsel von griechischen, lat. hebräischen, arabischen, italienischen u. d. m. Wörtern und Phrasen; und es gab eine Zeit, wo die Künstler aller Art (auch die Alchymisten) die Geheimnisse ihrer Kunst, in diesem ganz unverständlichen Traume suchten. Die Architecten besonders fanden eine Bestreitung des gothischen Geschmackes darin; und aus diesem Grunde wurde es von J. Gougeon, Par. 1561. f. in das Französische übersetzt, und mit einem Commentar von Beroalde, Par. 1680. f. herausgegeben. Mehrere Nachrichten davon finden sich in Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 164 u. f. Ausg. von 1753. — — Eigentliche **Anweisungen zur Baukunst, von Italienern**: Leon. Bapt. Alberti, De re aedificatoria, Flor. 1485. f. Par. 1512. 4. in zehn Büchern. **Ital.** von Piet. Lauro, Ven. 1546. 8 von Cos. Bartoli, Flor. 1550. f. verb. Montereg. 1565. f. Ven. 1565. 4. **Frzsch.** von Martin, Par. 1553. f. **Spanisch** von Fr. Leçano, Mad. 1582. 4. **Englisch** (und ital.) von Leoni, nebst den beyden Schriften des Alberti von der Mahlerey und Bildhauerey, Lond. 1726 und 1739. f. 2 Bd. — L'Architettura di Giamb. Caporali, con un Commento sopra Vitruvio, Ven. 1536. f. mit K. (Da ich dieses Werk selbst nie gesehen; so kann ich auch nicht bestimmen, ob es etwas anders, als die, vorhin von Caporali angezeigte Uebersetzung des Vitruvius, enthält?) — L'Architettura di Bast. Serlio, in sieben Büchern, wovon das 4te (welches von den fünf Ordnungen handelt) zuerst, und allein, Ven. 1537. f. **Französ.** Antw. 1545. f. das 3te (welches alte römische, italienische und auswärtige Gebäude darstellt) ebend. 1740. das 1te und 2te (welches die geometrischen und perspectivischen Anfangsgründe in sich begreift) Paris 1545. f. (ital. und frzsch.) das 5te (welches Entwürfe zu Kirchen ent-

enthält) ebend. 1547. f. (ital. und frzsch.) das 6te (welches den Titel: Libro estraordinario d'Archit. in culi si dimostrano trenta Porte d'opera rustica .... führt) Lyon 1551. f. das 7te (welches, unter andern, vorzüglich Anweisungen zu Pallästen enthält) erst nach des Verf. Tode, Frkft. 1575. f. (ital. und lat.) erschien. Sämmtl. sind sie, Ven. 1584. 4. ebend. 1600 und 1619. 4. Lyon 1619. f. Par. 1645. f. gedruckt. **Holländisch** von Pet. Koek von Aelst, Antw. 1549. f. aber nur 5 Bücher; **Deutsch**, eben so viel, und aus der holländischen Uebers. gezogen, Basel 1609. f. Auch Franz Lysers Archit. pract. nov. oder Neue practische Baukunst, Frft. 1672. f. 2 Bd. ist nichts anders, als Wort für Wort, das Werk des Serlio, ohne daß Lyser desselben mit einer Sylbe gedacht hat. (Serlio war der erste, welcher die übrig gebliebenen Gebäude der Alten genau maß, und darnach seine Theorie einrichtete) — Architettura di Ant. Labacco, con la quale si figurano alcune notabili Antichità di Roma, R. 1552. f. Ven. 1576. f. — I quatro Libri d'Architettura, di Piet. Cataneo, Ven. 1554. f. Vermehrt mit 4 Büchern, ebend. 1567. fol. — I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordine, e di quelli avertimente, che sono più necessarii nell fabricare, si tratta delle case private, delle vie, de' ponti, delle piazze, de' i Xisti, e de' Tempi, Ven. 1570. f. (Eine ebendaselbst, mit eben dieser Jahrszahl, bey Franceschini erschienene Ausgabe, ist erst in neuern Zeiten gemacht worden) ebend. 1581. 1616. 1642. 1711. 1769. f. Das erste dieser 4 Bücher handelt von der Baukunst überhaupt, und den fünf Säulenordnungen; das 2te von den Gebäuden, welche Palladio angelegt; das 3te von Brücken, und öffentlichen Gebäuden; das 4te enthält römische, und andre italienische Kirchen. In das **Französische** ist das Werk durch P. Le Muet, Amst. 1646. 1682. 8. und durch Freart de Chambray, Par. 1651. f. (mit schönen Holzschnitten) 1679. 4. und mit Zusätzen von Leoni, Haag 1726. f. 2 Bde. übersetzt worden. Auch findet es sich im 2ten B. der Bibl. portative d'Architect. elementaire ... p. Ch. Ant. Jombert, Par. 1764. u. f. 8. **Englisch**: Lond. 1676. f. Ferner, durch Richard, mit einem Anhange von Thüren und Fenstern, Lond. 1716. 4. mit 70 Kpfrt. Durch Leoni, engl. und ital. mit den Anmerk. des Inigo Jones, Lond. 1715. f. Ital. Engl. und Franz. 1742. f. 5 Bde. Durch Campbell, aber nur so viel ich weiß, das 1te Buch, 1728. f. Durch Cole, auch nur das 1te Buch, 1736. f. Durch Isaac Ware, Lond. 1738 und 1755. f. Durch J. Millar mit vielen Zusätzen, Lond. 1759. f. **Deutsch** durch G. Andr. Böckler, aber nur die beyden ersten Bücher, Nürnb. 1698. f. — Della Architettura di Giov. Ant. Rusconi ... secondo i precetti di Vitruvio, Ven. 1590. f. mit 160 Holzschn. (berühmt, wegen der Schönheit derselben) ebend. 1660. f. (sehr schlecht.) Weil der Verf. dem Vitruv beynahe Schritt für Schritt folgt, und ihn öfterer erläutert: so wird sein Werk gewöhnlich zu den Uebersetzungen des Vitruv gerechnet; ist es aber eigentlich nicht. — Regola delle cinque ordini d'Architettura, di Jac. Barocio da Vignola, Ven. s. a. f. mit 32 Kpfrt. (1te Ausg.) ebend. s. a. mit 40 Kpfrt. ebend. 1596. f. Rom. 1602. f. Sienna 1635. f. R. 1732. 4. ebend. mit dem Titel: Manuale d'Architettura, 1780. f. (Vielleicht ist es der Mühe werth, das Urtheil eines neuern italienischen Architecten über das Werk des Vignola zu hören? Milizia sagt in s. Vite: Quel suo libro ... ha prodotto all'Architettura più male che bene. Il Vign. per render le regole più generali e più facile alla pratica, ha di quando in quando alterate le più belle proporzioni dell'Antico. Nel compartimento di certi membri, ed in alcune sue modanature dà più tosto nell secco; e per colpa di que' suoi piedestalli si alzi la colonna,

non vi signoreggia. Non vi è sistema d'Archit. più facile di quel del Vignola; ma quella facilità è procacciata a spese dell' Architettura stessa) Uebrigens erschien es **Spanisch:** durch Pat. Cares, Mad. 1630. f. **Französisch:** durch P. le Muet, Amst. 1640. f. durch Ch. Aug. d'Aviler, und mit einem weitläuftigen Commentar, Par. 1645. 4. 2 B. welche Uebers. mit dem Titel: Cours d'Architecture qui comprend les Règles de Vignole, et les figures et descriptions de Mich. Ange . . , Par. 1710. 4. 2 B. nebst einem Supplement dazu von Al. Jean Bapt. Leblond. f. a. mit K. und ebend. 1750—1755. 4. 3 B. ferner, avec les figures et les descriptions de ses plus beaux batimens. Par. 1760. 4. von P. J. Mariette herausgegeben; und endlich, unter der Aufschrift: Livre nouveau, ou regles des V ordres d'Architecture . . . . nouvellement revû, corrigé et augmenté par M. B (londel) avec plusieurs morceaux de Michel - Ange, Vitruve, Mansard et autres célébr. Archit. Par. 1767. f. mit 104 Kpfrt. wieder gedruckt worden ist. Im 1ten Th. der Bibl. portat. d'Architecture, Par. 1764. 8. ist eine andre Uebersetzung, mit einigen Erläuter. befindlich. **Englisch** durch Leet, Lond. 1666. f. durch G. Moxon, Lond. 1673. 8. **Deutsch** durch Joh. W. Boheim, Nürnb. 1617. f. und nach der französischen Bearbeitung des d'Aviler, mit Anm. vermehrt, durch Leonh. Chr. Sturm, Amst. 1699. f. Augsb. 1725 und 1747. 4. 2 B. Durch Joh. Rud. Fäsch, Nürnb. f. 2. 4 mit 50 Kupf. und einer Forts. von Dan. Stattner, ebend. 1781. 4. mit 52 K. L Architettura di Giov. B. Montani, R. 1608. 1625. 1638. 1691. f. überhaupt 5 Theile oder Bücher und 206 Bl. Ausser den, bey dem Art. **Bauart** angezeigten Tempietti und Sepolcri ant. (überhaupt 80 Bl.) finden sich hier, über die Verhältnisse der 5 Ordnungen, 39 Bl. und Diversi ornamenti cappriccioli per depositi e altari, 30 Bl. und Tabernacoli diverse 57 Bl. — Nuova ed ultima Aggiunta delle Porte d'Architettura di Michelangelo Buonarotti, R. 1610. f. — Idea dell' Architettura universale di Vinc. Scamozzi, div. in X Libri, Ven. 1615. f. 2 B. Piazz. 1687. f. 2 B. (Ungeachtet des Titels, besteht das Werk nur aus 6 Büchern; der erste Band enthält das 1te — 3te, der zweyte das 6te — 8te, wovon das 1te von der Vortreflichkeit der Architectur, und den, zu der Bildung des Architecten nothwendigen Eigenschaften; das 2te vom Luftstrich, von den Eigenschaften des Bodens, von der Figur der Städte und Festungen; das 3te von Privat - und Lustgebäuden, vom Wasser, und den Maschinen es zu heben; das 6te von den fünf Ordnungen; das 7te von den Baumaterialien, und das 8te von dem Grunde der Gebäude, und vom Maschinenwesen handelt) **Französisch**, aber nur das 6te Buch von Ch. d'Aviler, Par. 1685. f. Völlig, aber nur das, was die Baukunst eigentlich angeht, unter dem Titel, Oeuvr. d'Architecture . . . . Leyde 1713. f. von Sam. Du Ry und im 3ten Th. der Bibl. port. d'Architect. aber auch nur Auszugsweise, oder vielmehr nur die verbesserte Uebers. des Du Ry, und anders (in 4 Bücher) eingetheilt. **Englisch** durch J. Brown, Lond. 1660. 4. Durch Leybourne, 1734. 4. **Holländisch**, durch Sim. Bosboom, Amst. 1686. f. **Deutsch** mit der Aufschrift: Vinc. Sc. Grundregeln der Baukunst, Amst. 1665. f. Nürnb. 1678. f. und, unter dem Titel: Klärliche Beschreibung der fünf Säulenordnungen, und der ganzen Baukunst, aus dem sechsten und dritten Buche des V. Sc. Sulzb. 1678. f. — Manuale d'Architettura . . . di Giov. Branca, Asc. 1629. 8. R. 1718. 1772. 16. — Della Simmetria dei cinque Ordine dell' Architettura di Giuf. Viola - Zanini, Padova 1629. 4. ebend. 1677. 4. — Architettura rustica . . . di Oraz. Perucci, Reggio 1634. f. — Architett. civile di C. Cef. Osio, Mil. 1661. f. — Architett. civ. ridotta a metodo facile e breve, da Const. Amicevole,

Tor. 1675. f. — Nuova Architett. civile e mil. di Aleſſ. Capra, Bol. 1672 u. f. 4. 3 B. Cremona 1717 f. 2 B. — Inſtruttione architett. . . . . di Bern. Leoncini, R. 1679. 4. — Diſegni originali d'Architettura, di Ant. Gaspari, ſ. l. et a. f. 3 B. — Economia delle Fabbriche di Giamb. Spenelli, Rom. 1698 und 1708. 4. — L'Architettura di Franc. Lucio Durantino, con un Commento ſopra Vitruvio ſ. l. et a. f. — Studio d'Architettura della invenzione di Fil. Vaſconi, e da lui inciſo in rame, Rom. ſ. a. f. — Architettura civile preparata ſulla Geometria, e ridotta alla Prospettiva . . da Ferdinando Galli Bibiena, Par. 1711. f. welches meines Wiſſens auch, unter dem Titel: Varie Opere di Proſpettiva verkauft wird. Es enthält einige 60 Bl. worunter ſich Entwürfe zu Theatern und Amphitheatern befinden; die mehreſten Blätter ſind von C. A. Buffagnotti geſt. 2) Architettura e Proſpettiva da Camera e da Teatro, Bol. f. 71 Bl. Mit den Werken des Vaters, glaube ich die Werke der Söhne verbinden zu müſſen, als Architetture e Proſpettive varie di Giuſeppe Galli Bibiena, Augsb. 1740. f. von Andr. Pfeſſel herausg. 5 Th. jeder von 10 Bl. Pianta e Spaccato del nuovo Teatro di Bologna, da Antonio Galli Bibiena, 1762. f. 2 Bl. Noch ſind von dem Sohne des vorletztern, von Carlo Galli Bib. einige architectoniſche, vorzüglich Verzierungen der Bühne betreffende, Blätter durch O. P. Chedel u. a. geſtochen worden. — Le cinque Ordine d'Architettura civile da Mich. Sanmicheli, rilevati dalle ſue fabriche dal C. Aleſſ. Pompei, Ver. 1735. f. Die, in dem Werke angeſtellten Vergleichungen zwiſchen den Arbeiten des Sanmicheli, und den Lehren und Arbeiten des Vitruv, Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi und Vignola, und der darin herrſchende reine Geſchmack, machen es ſehr lehrreich; es ſcheint aber wenig bekannt zu ſeyn.) — Architett. civ. dal P. Guarino Guarini, Tor. 1737. f. (Seine Schrift iſt beſſer, als ſeine Gebäude, welche alle als ein Muſter des Uebertriebenen und Gezwungenen dargeſtellt werden) — Opere varie di Architettura, Proſpettive, Grotteſche etc. inv. da Giov. B. Piraneſi, R. 1743 u. f. f. 4 Th. Alcune vedute d'Arci trionfali. von ebend. R. 1748. f. 26 Bl. — I tre ordine d'Architettura, Dorico, Ionico e Corincio, preſi dalle fabbriche più celebri dell antica Roma, e poſti in uſo con un nuovo eſatiſſimo metodo, di Neralco, Rom. 1744. f. — Iſtruzione pratiche per L'Ingegnero civile da Giuſ. Ant. Alberti, Ven. 1748. 4. mit K. Trattato della meſura dellè fabriche di Giuſ. Ant. Alberti c. note e agg. di Bald. Orſini, Per. 1790. 8. (Da ich das letztere Werk nicht geſehen: ſo weiß ich nicht, in wie fern und ob es, von dem erſtern verſchieden iſt?) — Inſtituzione pratica dell' Architettura civile per la decorazione de' publici e privati edif. . . di Paolo Feder. Bianchi, Mil. 1770. 4. 2 B. — Delle Caſe de Contadini, tratt. architett. di Ferd. Morozzi, Ven. 1770. 8. — Dell' Architettura . . di Mar. Gioffredo . . . . Nap. 1771. f. 2 B. — Inſtitut. d'Architettura civile . . . di Nic. Carletti, Nap. 1772. 4. 2 B. — Principi di Architettura civ. Fir. 1781 u. f. 4. 2 B. Deutſch, Leipz. 1784 — 1785. 8. 3 B. — Elementi di Architettura Lodoliana, o ſià l'arte del fabricare con ſolidità e con eleganza non cappricioſa, R. 1786. 8. — — Auch werden folgende, ohne Jahrzahl gedruckte, ſich größtentheils auf architectoniſche Verzierungen beziehende Werke, hier an ihrer Stelle ſtehen: L'Architettura di Andr. Ballari, Ven. fol. — Invenzione d'Architettura di Carlo Buffagnotti (1690) Bol. f. 25 Bl. — Varie Architetture di Franc. Fanelli, f. — Und eben ſo wird das Novo Teatro de' Machine ed Edificii, per varie operazioni, da Zonca, Pad. 1620. f. ſo wie des, wegen der Erfindung von Maſchinen

so berühmten Zobaglia Contignationes ac pontes una c. quibusdam ingen. praxib. ac descript. translat. Obelisci Vatic. . . . R. 1743. f. mit Kupf. latein. und italien. hier einen Platz verdienen. — —

Von spanischen Schriften über die Baukunst ist mir keine, als die Varia Commensuration para la Escult. y la Arquitectura por D. Juan de Arphey Villafane, Mad. 1675. 4. bekannt. — —

Französische Schriften über die Baukunst überhaupt: Diversité des Termes dont on use en l'Architecture, p. Hugues Sambin, Lyon 1572. f. — Raisonnement abregé sur les Tableaux, Basreliefs, et autres Ornemens, que l'on peut placer et faire sur les diverses superficies des Bastimens. von Abr. Bosse, 1666, in einer, ohne einen besondern Titel, in 8. gedruckten Sammlung kleiner Aufsätze von ihm S. 57 u. f. — Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent, avec un Dictionaire des termes propres à chacun de ces Arts, p. Mr. (André) Felibien . . . Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit 65 Kpfrt. (Das Werk besteht ausser dem angehängten Wörterbuche, aus drey Büchern, die wieder in verschiedene Kapitel abgetheilt sind. Das von der Baukunst, welches das 1te ist, enthält deren 22. Es werden aber die zu dieser Kunst gehörigen Dinge mehr darin erklärt, als die Grundsätze derselben aufgestellt, oder entwickelt.) — Resolution des IV princ. Problèmes de l'Architecture, p. Franc. Blondel, im 5ten B. der Mem. de l'Academie des Sciences, und einzeln, Par. 1673. f. — Mem. crit. d'Architecture, Par. 1702. 8. von Fremin. — Discours sur les connoissances nec. pour les Archit. P. 1747. 8. von Jean Fr. Blondel, und sur la necessité de l'etude de l'Architect. Par. 1754. 8. von ebend. Auch finden sich in seinem Cours d'Archit. allerhand dergl. allgemeine Abhandlungen, als in der Einleit. zum 1ten Bd. Par. 1771. 8. Differt. sur l'utilité de l'Arch. und sur les Moyens d'acquerir les talens necess. à un Architecte; in der Vorrede des 2ten De la necessité de l'etude des ordres d'Architecture; vor dem 3ten Differt. sur l'utilité de joindre à l'etude de l'Archit. celle des Scienc. et des Arts und vor dem 4ten Differt. sur differentes parties de l'Archit. — Traité du Beau essentiel dans les Arts, appliqué particuliérement à l'Architecture et demontré physiquement et par l'expérience . . . par Mr. C. E. Briseux, Par. 1752. f. 2 Th. mit 98 Kpfrt. — Essai sur l'Architecture . . . . avec un Diction. des Termes, Par. 1753 und 1756. 8. Deutsch, Jena 1756. 8. Frft. 1758. 8. von Laugier. Examen d'un Essai sur l'Architect. Par. 1754. 8. von La Font, und Remarques sur quelques Livres nouveaux, concernant la beauté et le bon gout de l'Architecture, p. Mr. Frezier, P. 1754. 8. worin die Behauptungen des Laugier zum Theil bestritten wurden. — Observations sur l'Architecture p. Mr. l'Abbé Laugier, Par. 1765. 12. Deutsch, Leipz. 1768. 8. (Das Werk besteht aus sieben Abschnitten, welche wieder in verschiedene Kapitel zerfallen, und worin von den ersten Gründen der Verhältnisse; von den Unbequemlichkeiten der architectonischen Ordnungen; von der Schwierigkeit, die gothischen Kirchen zu verzieren; von der Art, den Plan eines Gebäudes geschickt anzulegen; von den Monumenten zur Ehre großer Männer; von der Möglichkeit einer neuen architectonischen Säulenordnung (welche er nicht allein für möglich hält, sondern wozu er so gar Vorschläge thut) und von den Gewölben und Dächern gehandelt wird.) Remarques sur un livre, intitulé Observat. sur l'Archit. de Mr. l'Abbé Laugier, p. Mr. G. Par. 1768. 8. — Disc. sur l'Architecture, p. Mr. Patte, Par. 1754. 8. und Memoires sur les objets les plus importans de l'Architecture, von ebend. Par. 1769. 4. mit 27 K. — In dem Recueil de quel-

quelques pièces qui concernent les Arts, von Cochin, Par. 1757. 12. findet sich, S. 13 eine Lettre d'une Société d'Architectes, S. 70. ein Mem. sur l'Archit. und S. 87. ein Mem. sur les Autels des Eglises, so wie S. 95 eines sur les Théatres, worin die Unvollkommenheiten und Mängel der französ. Baukunst gerügt werden. — Disc. sur la Peinture et l'Architecture, Par. 1758. 12. 2 Th. — Essai sur la Theorie de l'Architecture, von Le Roi, bey den Ruïnes des plus beaux Monumens de la Grece, Par. 1758. f. verm. bey der 2ten Ausg. von 1769. f. Deutsch, nach der ersten, in der Bibl. der sch. Wissenschaften, B. 10. S. 1. B. 11. S. 1. — Der 5te Band der Biblioth. portative d'Architecture . . Par. enthält Grundsätze der Baukunst, Mahl. und Bildh. — Reflect. sur l'Architect. p. Mr. Hube, Königsb. 1765. 8. — Ichnographie, ou Disc. sur les IV Arts d'Architecture, Peint. Sculpt. et Grav. . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767. u. f. 8. 5 Th. — Elemens d'Architecture, p. Panseron, Par. 1772. 4. — Nouv. Elemens d'Archit. von ebend. Par. 1776. 4. — Mem. sur une decouverte dans l'art de bâtir, faite p. le Sr. Loriot, Par. 1774. 8. — Le Genie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos sensations, p. Mr. Camus de Mezieres, Par. 1780. 8. Deutsch, in G. Huths Allg. Magazin für die bürgerliche Baukunst, B. 1. Th. 1. S. 97. Th. 2. S. 66. u. f. — Auch gehört die Collection des grands prix, que l'Acad. Roy. d'Architecture propose et couronne tous les Ans noch hieher — — **Eigentliche Anweisungen zur Baukunst:** Livre d'Architecture de Jaques Androuet du Cerceau, contenant les plans et desseigns de cinquante bastimens tous differens . . . . Par. 1559. 1576. 1616. f. Th. (Die Aufrisse sind ganz in gothischem Geschmack; und die innre Einrichtung besteht hauptsächlich in der Kunst, eine Anzahl Vierecke von verschiedener Länge und Breite, nebst einigen Rondelen [an einander zu setzen.) — Regle génerale d'Architecture des cinq Manières de colonnes, p. Mr. (Jean) Bullant Par. 1564. f. — De l'Architecture IX Liv. p. Philibert de Lormes, Par. 1561. f. Roh. 1648. f. Par. 1668. f. Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais, von ebend. Par. 1567. 8. — Reglement génerale d'Architecture par le Sr. (Jacq.) de la Brosse, Par. 1619. f. — L'Architecture françoise des Bastimens particuliers p. Mr. (Louis) Savot, Par. 1630. 4. avec fig. et notes p. Frcs. Blondel, Par. 1673 und 1685. 8. — L'Architecture d'Alexandre Francini, Par. 1631. f. mit 45 Kpfrn. — Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes. p. Pierre le Muet, Par. 1632. 1663. 1681. f. 2 Th. **Englisch** durch Pricke, Lond. 1668. und 1675. f. Inventions pour l'art de bien bastir, von ebend. bey s. Uebers. des Palladio, Amst. 1646. 4. einzeln, Par. 1771. 8. — Traité de l'Architecture, suivant Vitruve, desseigné p. Mr. J. Mauclerc, P. 1648. f. **Englisch**, Lond. 1669. fol. — Les Oeuvr. d'Architecture d'Antoine le Pautre, Par. 1652. f. Metz 1751. f. 3 Th. Ueberhaupt 8 Disc. und 60 Kpfrbl. — Traité des Manières de dessiner les Ordres de l'Archit. ant. en toutes leurs parties, p. Abr. Bosse, Par. 1664. f. mit 80 Kpfrn. Von eben diesem Verf. sind: Representations geom. de plusieurs parties de Bastimens, faites par les règles de l'Architecture ant. Par. s. a. f. mit K. — Cours d'Architecture enseigné dans l'Acad. d'Archit. p. Mr. (Franc.) Blondel, Par. 1675 — 1683. f. 5 Th. ebend. 1698. f. 2 B. — Theatre de l'Architecture civile p. Mr. (Charl. Phil.) Dieussart. Par. s. a. f. **Deutsch** (meines Wissens, durch Leonh. Dietzenhofer) Güstrow 1682. f. Bamberg 1697. f. — Ordonnance des cinq especes de Colonnes, selon la methode des Anciens, p. Mr. (Claude) Perrault.

Par. 1683. f. Englisch, Lond. 1708 und 1722. f. — Architecture pratique qui comprend le detail de la construction et du toisé des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, menuiserie, p. Pierre Bullet, Par. 1691. 8. 3 Th. ebend. 1722. 1741. verm. 1755. 8. 1774. 8. — Abregé de l'Archit. civ. p. J. Balth. Lauterbach, Amst. 1699. 8. Deutsch, Leipzig, 1714. 8. — L'Art de Charpenterie de Mathurin Jousse, p. D. L. H. Par. 1702. f. (Ohnstreitig ist das Werk älter, weil schon Felibien dessen in der Vorrede zu s. Principes gedenkt; aber die erste Ausgabe desselben ist mir nicht bekannt.) — Nouveau Traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir . . . p. Mr. Cordemoi, Par. 1706. 8. 1714. 4. — Parallèle des cinq. Ordres d'Architecture, p. Mr. (Alex. Jean Bapt.) Le Blond, Par. 1710. 4. — Oeuvr. d'Architecture de Mr. Cuvilies, cont. des Plans de Batim. des Decorations, desseins de meubles etc. Par. f. 3 Th. überhaupt 367 Bl. — Traité d'Architect. avec des remarques et des observat. tres utiles, p. Et. le Clerc, Par. 1714. 4. Englisch, Lond. 1732. 8. 2 B. Deutsch Nürnb. 1759. 4. 2 Th. mit 181 Kpfrn. — Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir, pour toutes sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les Palais, cont. cinq Traités 1) De la construction et de l'employ des materiaux 2) De la distribution de toutes sortes de places 3) De la manière de faire les devis 4) Du Toisé des Bâtimens selon la Coutume de Paris 5) des Us et Coutumes concernant les bâtimens et rapports des Jurez Experts, Par. 1728. 4. 2 B. 1764. 4. 2 B. mit 144 Kpfrn. Der wichtigste Theil des Werkes besteht, meines Bedünkens, aus den Anweisungen zur innern Abtheilung, deren 60 sind. Der ungenannte Verfasser, wofür oft der Verleger selbst ausgegeben worden ist, soll der Architect le Rour, oder, nach andern, H. Tiercelet seyn. — Nouveau Traité d'Architecture, contenant les cinq Ordres, suivant les quatre auteurs les plus approuvés, Vignola, Palladio, Phil. de Lormes e Scamozzi . . . p. P. Nativelle, Par. 1729. f. 2 B. — De la distribution des Maisons de plaisance, et de la decoration des edifices en général, p. Jac. Franc. Blondel . . . Par. 1737. 4. 2 B. mit 160 Kpfr. Der erste Band enthält 3 Theile, worin von der Vertheilung und Verzierung verschiedener Arten von Gebäuden, nach Maßgabe ihrer Größe und Bestimmung, so wie, von den dazu gehörigen Gärten (nach französischem Geschmak) gehandelt wird; der zweyte besteht aus 2 Theilen, deren ersterer sich mit den äußern, und der andere mit den innern Verzierungen überhaupt beschäftigt. (Wegen mehrerer s. Werke, s. die Folge.) — L'Art de bâtir des Maisons de campagne, où l'on traite de leur distribution, de leur construction, et de leur decoration, p. Ch. Ant. Briseux, Par. 1743. 4. 2 B. ebend. 1761. 4. 2 B. — L'Architecture, ou principes gen. de cet art, avec les plans, elevations et profils de quelques batiments, faits p. Germ. Boffrand, Par. 1745. f. frzs. und lat. Von P. Patte herausg. ebend. 1753. f. mit 57 Kupf. — Essai sur les ordres d'Architecture . . . p. Mr. (Phil. Ernst) Babel, Par. 1747. f. — Systême nouveau et complet de Desseins d'Architecture en un Recueil de plans et d'elevations de desseins pour des maisons commodes et ornées, Lond. 1749. 4. mit 46 Kpfrn. — Etudes d'Architectures de France et d'Italie, p. Mr. Patte, Par. 1754 u. f. f. — Recueil des Esquisses d'Architecture, de Mr. (Phil.) de la Guespière, Par. 1757. f. — Recueil element. d'Architecture contenant plusieurs Etudes des Ordres d'Architecture . . . par Mr. Neufforge, Par. 1757 u. f. f. 12 Th. in 6 B. überhaupt 906 Bl. wozu noch ein Supplement von 26 Heften, jedes von 6 Bl. fol. erschien. — Rec. de differens projets d'Ar-

d'Architect. de Charpente et autres, conc. la Construction des ponts . . . p. feu Mr. Pitrou . . . . Par. 1759. mit 35 Abbild. auf 71 Bl. Das Werk besteht aus 3 Th. und wird, in so fern es hauptsächlich Werke von Holz betrift, so wohl wegen der Neuigkeit der Grundsätze, als wegen des Unterrichtes über einzele Zusammenfügungen, für sehr gut gehalten. — Oeuvr. des gravures d'Architecture de Mr. Dumont, Par. 1762 — 1776. f. (s. auch den Art. **Schaubühne**) — Oeuvr. d'Architecture, contenant differens projets d'edifices publics et particuliers, et plusieurs bâtimens, construits p. Mr. Peyre, Par. 1765. f. — Traité des Ordres d'Architecture, p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — L'art du Trait de Charpenterie, par le Sr. Nic. Fourneau, P. 1768. f. mit 20 Kpf. — Traité d'Architecture, ou Proportions des trois Ordres grecs sur un modèle de douze parties, p. Jean Antoine, Trev. 1768 und ebend. 1770. 4. — Les Oeuvres d'Architecture de Pierre Contant d'Yvry, Par. 1770. f. 2 Th. 70 Bl. — Cours d'Architecture, ou Traité de la Decoration, Distribution et Construction des Batimens . . . p. J. F. Blondel . . . continué p. Mr. Patte, Par. 1771 — 1777. 8. 6 Bände Text (wovon die beyden letztern von H. Patte sind) und 3 Bde. mit 361 Kpfr. Die vier erstern enthalten die Vorlesungen des H. Blondel für Zöglinge der Architectur, und scheinen, als solche, wirklich vielen Werth zu haben. Nur werden ihm Weitschweifigkeit und Wiederhohlungen Schuld gegeben. — Le Vignole moderne, ou Traité elementaire d'Architecture, Par. 1772. 4. — Traité d'Architecture pratique . . . p. J. F. Monroy, Par. 1785. 8. — Elemens d'Architecture . . . avec un vocabul. des termes, p. M. P. D. L. F. Par. 1787. 8. — Ecole d'Architecture rurale, ou leçons par lesquelles on apprendra soi-même à bâtir solidement les maisons de plusieurs étages avec la terre seule, ou autres matériaux des plus communs, et du plus vil prix, p. Franc. Cointeraux, Par. 1790. 8. — — Auch sind noch, von mehrern französischen Artisten, einzele architectonische Blätter geliefert worden, als von Pelletier allerhand Gebäude 12 Bl. Querfol. — Von dem jüngern Juste Frcs. Boucher: Elevat. d'un batiment de XI. et de XIV toiſ. de face, 6 Bl. fol. Elevations de Pavillons, fol. 6 Bl. Recueil de Fontaines, f. 14 Bl. — Von Le Canu, Pl. et Elevat. de Font. f. 6 Bl. — Von Dumont und Sellier: Suite de Fontaines de gouts différens, 1770. 4. 6 Bl. — Rec. de Fontaines Chinoises — de Tentes chin. — de Baraques chin. —

Englische Schriften über die Baukunst überhaupt: Lectures on Architecture, consisting of rules, founded upon Harmony and arithmetical Proportion . . . by Rob. Morris, Lond. 1734. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. — Dissertat. upon the order of Columns, and their appendages, by Wood, Lond. 1750. 8. — In den Polite Arts, Lond. 1749. 12. handelt das XXIV Kap. — und in den Elements of Criticism des Home eben dieses Kap. mit von der Baukunst — so wie ein Abschnitt in den Moral and Litterary Essays von Knox, Lond. 1777. 8. — — **Eigentliche Anweisungen zur Baukunst:** Description of the five orders of Columns, according to the Ancient, Lond. 1600. f. (Der Verfasser wird Bloome genannt; und ist also, wahrscheinlicher Weise, unser Deutsche, in der Folge vorkommende, Hans Blum, dessen Werk wenigstens ins Holl. und Franz. übersetzt wurde.) — The Theorie and Practice of Architecture, or Vitruvius and Vignola abridg'd. Lond. 1703. 8. — Elements of Architecture by A. Wotton, L. 1620. f. Lat. bey dem Vitruvius des Laet. — The Architects Store house, by Mr. Prike, Lond. 1674. f. — Gothic Architecture, improved by rules and Proportions . . by B. Langley, (Die erste Ausg. ist mir nicht bekannt; die

die vor mir liegende ist Lond. 1747. 4. mit 63 Kpfrn. gedruckt; aber meines Wissens, war diese die erste von Langley's Schriften; er will darin die Gothische Architectur auf die Verhältnisse der griechischen und römischen zurücke führen, und hat dadurch sonderbare, unförmliche Mitteldinger, seine neuen fünf Säulenordnungen, herausgebracht. Mit dieser will ich gleich die übrigen, mir bekannten, Schriften dieses Architecten verbinden, als:) 2) Sure Guide to Builders, or the Principles and Practice of Architecture, by B. Langley 1726. 4. verm. durch Gadsdown, und unter dem Titel: Principles of ancient Masonry, or the System of Building completed, and Architecture universally demonstrated, Lond. 1736. f. 2 Th. mit 471 Kpfrn. 3) The City and Country Builders . . . Treasury in Designs 1740. 4. (Auch von diesem Werke sind die frühern Ausg. mir nicht bekannt.) 4) The Builders Assistent, Lond. 8. 2 B. 5) The Young Builders Rudiments. Lond. 1730. 2. 6) The Builder's Jewel. Lond. 8. mit 100 Kpfrn. welche im J. 1768 wieder abgedruckt worden sind. 7) The Builder's Director - or Benchmate, being a Pocket Treasury of the Grec. Rom. and Gothic Orders of Arch. made easy to the meanest capacity by near five hunderd exempl. engr. on 184 copper plates, Lond. 1740. 1763. 8. 8) The Builders Complete Chest-book, or Key to the five Orders 12. und 4. und in dem letztern Format im J. 1738 mit 77 Kpfrt. 9) Ornamental Parts of Architecture with upwards of 400 grand Designs, 4. Uebrigens kann es leicht möglich seyn, daß, da ich nur einen kleinen Theil dieser Schriften gesehen, in ihre Anzeige sich Irrthümer eingeschlichen haben. — The Art of sound Building, demonstrated in geometrical Problems, by W. Halfpenny, Lond. 1725. f. Und von eben diesem Verfasser sind noch: 2) The Marrow of Architecture, Lond. 1728. 4. mit 15 Kpfrn. 3) Practicable Architecture, or sure Guide to the rules of Science, Lond. 1730. 8. mit 48 Kpfrn. 4) Useful Architecture for erecting Parsonnage-houses, Farmhouses, Inns, Bridges, Lond. 1760. 8. mit 20 Kpfrn. (Die erste Aufl. ist mir nicht bekannt.) 5) Rural Architecture in the Chinese taste, being Designs entirely new for the Decoration of Gardens, Parks, Forests, Insides of the House etc. on LX copperplates. 8. 4 Th. welche nachher noch öfterer abgedruckt worden sind. Auch habe ich noch ein Werk von ihm, Five Orders of Architecture, Doors etc. 8. angeführt gefunden. — The Designs of Inigo Jones of an intended Palace at Whitehall, and for others, public and private Buildings, publ. by W. Kent, Lond. 1727 und 1770. f. 2 B. by Hardy, 1744. f. — Book of Architecture, containing Designs of Buildings and Ornaments, by James Gibbs 1728. f. Von ebendemselben Verfasser sind: Rules for drawing the several Parts of Architecture, L. 1732. f. — A Plan of civil Architecture in V. Books, by M. Fisher, Lond. 1730. f. mit 80 Kpfrn. — Magazine of Architecture, Perspective and Sculpture, by Edw. Oakley, L. 1731. f. 96 Kpfrt. Every Man a compleat Builder, or easy rules and proport. for drawing and working the several parts of Archic. von ebend. Lond. 8. — Proportional Archit. or the five Orders regulated by equal parts, by Robinson, L. 1736. 8. — Palladio Londinensis, or the London Art of Building by W. Salmon, improved by Hoppus, Lond. 1738 und 1773. 4. (Das Werk ist, wahrscheinlicher Weise, älter; aber die frühern Ausgaben sind mir nicht bekannt.) Von eben diesem Salmon sind noch: The London and Country Builder's Vademecum, Lond. 1736. 8. und The Builder's Estimator 12. — The Gentleman's and Builders Repository, or Archit. by Hoppus, Lond. 1737 und 1760. 4.

mit 90 Kpfrn. — The complete Body of Architecture by Mr. Ware, Lond. 1738 f. Vollständiger 1756 und 1768. f. 122 Bl. — Select Architecture, being regular Designs of Plans and Elevations, well suited to both Town and Country, by Rob. Morris, Lond. 1740. mit 50 Kpfrt. Von ebendemselben Verfasser ist, Architecture improved, in a Collection of useful designs from slight and gracefull recesses, lodges and other decorations, in Parks, Gardens, Woods or Forests, to the Portico, Bath, Observatory and interior Ornaments of superb Building . . . Lond. 1750. 1757. 8. 50 Kupft. — The Brittish Carpenter, by Mr. Price, Lond. 1753. 1765. 4. mit 62 Kpfrt. — 1) The brittish Architecture, or the Builder's Treasure of Staircases, Lond. 1758. f. 60 Bl. 2) Designs in Carpentry, Lond. 1759. 4. 55 Bl. 3) A Collection of designs in Architecture containing new plans and elevations of houses for general use, Lond. (1784) f. 2 B. mit 120 Kpfrn. Sämmtlich von Abr. Swan. — Designs and Estimates of Farmhouses . . . by Dan. Garret, Lond. 1759. f. mit 9 Kupfrn. (ist die 2te Aufl.) — The Gentleman's and Farmer's Architect. . . . containing a great variety of useful and genteel designs, being correct Plans and elevations of parsonnage and farmhouses, by Th. Lightoler, Lond. 1764. 4. mit 25 Kupfrt. — The Builders Pocket Treasure, cont. the Theory and practical part of Architecture, with new Designs of Frontispieces, Chimney - pieces, Bases, Capitals etc. by W. Pain, Lond. 8. mit 44 Bl. ebend. verm. 1785. 8. Noch sind von demselben Verf. 2) The practical Builder, or Workmans General Assistent, shewing the most approved and easy methods for drawing and working the whole or separate part of any building etc. Lond. 1773. 1776. 4. 83 Bl. 3) The Carpenters and Joiners - Repositoery, or a new system of Lines and Proportions for Doors, Windows, Chimneys, Cornices etc. 1778. f. 69 Bl. 4) The Carpenters Pocket Directory, cont. the best methods of framing timbers of all figur. and dimensions etc. 8. 24 Bl. 5) Plans, Elevat. and Sect. of Noblemen and Gentlemen houses, 1783 — 1784. f. 2 Theile. 6) The British Palladio, or the Builders General Assistent, demonstrating, in the most easy and practical method, all the principal rules of Architecture, from the ground plan to the ornamental finish etc. Lond. 1789. f. 42 Bl. Uebrigens ist es bekannt, daß diese Werke, zum Theil, zwey Brüder, William und James Pain, zu Verfassern haben; auch sind, wenigstens von dem erstern dieser Werke, frühere Ausgaben vorhanden, welche ich aber nicht nachzuweisen vermag. — The Temple Builders most useful Companion, containing Original Designs in the Greek, Roman and Gothic Taste, by T. C. Overton. Lond. 1766. 4. 50 Bl. — Grotesque Architecture, or rural Amusement, consisting of plans, elevations and sections for huts, summer and winter hermitages, retreats, terminaries, chinese, gothic and natural grottoes, cascades etc. by W. Wright, Lond. 1767. 8. 28 Bl. — An Essay on the Orders of Architecture, in which are contained some considerable alterations in their proportions, several observat. on the propriety of their use and the new introduction of a new great order, called the Brittanic . . . by Pet. de la Roche, Lond. 1768. f. — Treatise of the decorative part of Civil Architecture, adorn. with 53 Plates . . . by W. Chambers, Lond. 1768 und 1791. f. (3te Aufl.) — Ornamental Architecture, consisting of original Designs for plans, elevations and sections, beginning with the farmehouse, and ascending to the most magnificent Villa, by Mr. Crunden, Lond.

Lond. 1770. 4. 70 Bl. — Treatise of the five Orders of Archit. by Mr. Richardson, Lond. fol. — Architecture, by Mr. Rawlin, Lond. 4. 60 Bl. — The Works in Architecture of Robert and James Adam, Lond. 1773—1776. f. Vier No. jede von 8 Bl. The Carpenter's Treasure: a Collection of designs for temples, with their plans; Gates, Doors, Railes and Bridges in the gothic taste, with Centers at large for striking gothic Curves and Mouldings, and some specimen of rails in the Chinese taste, forming a complète system for rural decoration, by N. Wallis, Lond. 1773. 8. 16 Bl. 2) The modern Joiner, or a Collection of original designs in the present taste, for Chimney pieces and Door Cases, with their Mouldings and Enrichements at large; Frizes, Tablets, Ornaments for Pilasters, Bases, Sub-bases, and Cornices for Rooms etc. with a Table shewing the proportions of Chimneys, with their entablatures, to rooms of any size, von ebend. Lond. 4. — The Builders Magazine . . . . by a Society of Architects, Lond. 1774. 4. 2 B. mit K. — A Key to civil Architecture, or the Universal British Builder, by Mr. Skaife, Lond. 1776 und 1788. 8. — The Rules of Gothic Architecture, by M. Roger, Lond. 1778. 8. — Original Designs in Architecture, consisting of Plans, Elevat. and Sect. for Villa's, Mansions, Townhouses . . by James Lewis, Lond. 1780. f. — Original Designs in Architecture . . . by Will. Thomas, Lond. 1783. f. 28 Bl. — Designs in Architecture, consist. of plans and elevat. for Temples, Bath, Cassines, Pavillons, Garden-Seats, Obelisks etc. for decorating pleasure grounds, Parks etc. by John Soane, Lond. 8. 38 Bl. — The Country-Gentlemans Architect. in a great variety of new Designs for Cottages, Farm Houses, Country Houses, Villas, Lodges for Park or Garden Entrances, and ornamental wooden Gates, with plans of the offices, belonging to each design . . . by J. Miller, L. 1789. 4. 32 Bl. — Plans of Cottages by John Wood, Lond. 4. — The rudiments of anc. Architecture . . . cont. an histor. Account of the five Orders; also Vitruvius on the Temples and Intercolumnations of the Anc. calculated for the use of those, who wish to attain a summary knowledge of Arch. with a Dictionary of termes, Lond. 1789. 8. — Elementa Architecturae civilis . . . or the Elements of civil Architecture, according to Vitruvius and other Ancients, and the most approved authors, especially Palladio by H. Aldrich, transl. by R. Smyth, Lond. 1789. 8. mit 55 Kpfrt. (Das Original ist mir nicht bekannt.) — — Auch gehören im Ganzen noch hieher: A new and accurate method of delineating all the Parts of the different orders in Architect. by means of an Instrument, by Th. Malie from the original Italian, Lond. 1737. f. — Description and use of a new Instrument, called the Architectonic Sector, by which any part of Architecture may be drawn with facility and exactness . . . illustr. with 25 Plates by Ios. Kirby, Lond. f. — Ferner: A Collection of Designs of elegant and useful Household Furniture . . . by Mr. Chippendale, Lond. 1755 — 1762. f. 2 B. 200 Bl. — The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide, or Repository of designs for every Article of Household Furniture . . . Chairs, Stools, Sofas, Confidente, Duchesse, Sideboards, Pedestals, Vases, etc. etc. by A. Heppelwhite, Lond. f. 126 Bl. — The Joiner's and Cabinet-makers Darling, cont. sixty different designs, for all Sorts of Frets, Frizes etc. 8. — The Carpenters Companion, cont. thirty-three Designs for all Sorts of Chinese

Railing and Gates. 8. — The Carpenter's compleat guide to the whole ſyſtem of gothic Railing, cont. thirty-two new Deſigns. 8. — The Carpenter's and Joiners Vade-mecum, by Rob. Clavering. 8. —

Anweiſungen zur Baukunſt in holländiſcher Sprache: Ein architectoniſches Werk von Pet. Koek von Aelſt (†1533) iſt mir nur in einer franzöſiſchen Ueberſetzung, welche den Titel, L'Architecture de Mr. Cock, Par. ſ. a. f. führt, vorgekommen. — Ioh. Vredemanns Architectura . . . Antv. 1577. f. Deutſch, Arnh. 1606. f. — De aldervermaerſte antique Aedificien, en de Regeln of de vyf manieren van Aedificien. Amſt. 1606. f. — De allgemene Boukounde van Wilh. Goeree, Amſt. 1681. 8. — Das, von Sim. Boosbom, über die fünf Säulenordnungen geſchriebene Werk, iſt, urſprünglich, in holländiſcher Sprache abgefaßt, und Amſterdam, ſ. a. f. gedruckt; mir iſt es indeſſen nur aus der engl. Ueberſ. Lond. 1679. f. bekannt. — De Architectuur Weerken van Pet. Poſt, Leid. 1715. f. mit 75 Kpfr. — Theatrum machinar. vniverſale . . of de nieuwe allgemeene Bouwkunde door Tieleman van der Horſt, Amſt. 1739. 4. mit 30 Kpf. in fol. Deutſch, Nürnb. durchaus fol. (Das Werk handelt eigentlich nur vom Treppenbau) — Architect. civilis van Jac. Poley, Amſt. 1770. 4. mit 20 K. in fol. — —

Ueber die **Baukunſt überhaupt, in deutſcher Sprache:** In Köremons Natur und Kunſt, Leipz. 1770. 8. handelt davon der XIIte Abſchn. des 2ten Th. S. 410. Im Oreſtrio der LVIII und LIX Abſchn. des 2ten Bds. S. 244. u. f. — In Chriſtn. Frdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. der XVII Abſchn. des 1ten Bds. S. 246. — Briefe über Rom, verſchiedenen, die Werke der Kunſt betreffenden, Inhaltes . . . von L. T. Weinlich, Dresden 1782—1787. 4. 3 B. mit 35 Kpfrn. — Unterſuchungen über den Charakter der Gebäude, über die Verbindung der Baukunſt mit den ſchönen Künſten, und über die Wirkungen, welche durch dieſelben hervorgebracht werden ſollen, Deſſau 1785. Leipzig 1789. 8. mit K. — Ueber die Verwandtſchaft der Baukunſt und Gartenkunſt, von H. Hennert, in der Berl. Monatſchrift, April 1786. — Ueber Regelmäßigkeit, Bequemlichkeit und Eleganz in bürgerl. Wohnhäuſern im Journal der Mode, Mon. October 1788. —

Anweiſungen zur Baukunſt: Gualt. H. Rivii der fürnembſten, nothwendigſten, der ganzen Architectur angehörigen, mathematiſchen Künſte eygentlicher Bericht, vnd vaſt klare, verſtändliche Vnterrichtung zu rechtem verſtandt der lehr Vetruvii, Nürnb. 1547 f. 1558. f. Baſel 1582. f. — Hs. Blums Antiquitat. Architecturae, d. i. ein kunſtreich Buch von allerhand Antiquitäten zum Verſtand der fünf Säulen gehörig, Zür. 1558. 1596. f. **Holländiſch und Frzſch.** mit Kupfern von N. J. Viſſher, Amſt. 1647. f. Auch iſt das, unter den engliſchen Anweiſungen zur Baukunſt, angeführte, erſte Werk, wahrſcheinlicher Weiſe, eine Ueberſetzung von dieſem. — Wendel Dieterlein's Austheilung, Simmetrie und Proportion der fünf Säulen, und aller daraus folgenden Kunſtarbeit, Straſb. 1594. f. Nürnb. 1598 und 1655. f. mit 209 K. — Joh. Jac. Evelmanns . . . Archit. civ. oder bürgerliche Baukunſt, Cöln. 1600. f. — Gabr. Cramer verfertigte um dieſe Zeit, 24 Bl. archit. Vorſtellungen. — Dan. Meyer gab 1609 eine Reihe architectoniſcher Blätter, (50) von den Gebrüdern de Bry geſt. heraus, welche gewöhnlich den Titel führen — L'Architecture de Mr. Meyer, ou Demonſtration de toutes ſortes d'ornemens, f. Im J. 1664. ſind ſie auch zu Heidelberg mit dieſer Aufſchrift erſchienen. — Joſ. Furtenbachs Archit. civ. enthaltend Palläſte, Kirchen, Altäre, Spitäler, Ulm 1628. f. Ebendeſſelben Archit. univ. Kriegs- Stadt- und Waſſergebäude zu erbauen, Ulm 1635. f. Ebend. Garten-Palläſtleins Gebäu, Ulm 1640. f. Augsb. 1667. 4.

Ebend. Mayerhofs Gebäude, Ulm 1641. f. Seine Kirchengeb. sind auch noch besonders, Augsb. 1649. 4. abgedruckt worden. — De Stylometris, oder von dem Gebrauch der Baustäbe, nach den fünf Säulenordnungen, von Nic. Goldmann, Lugd. B. 1662. f. lat. und deutsch. (S. übrigens die Folge.) — G. Andr. Böcklers Compendium Archit. civ. Frcft. 1648. 4. 2) Ebendesselben Architectura curiosa nova, exponens fundamenta hydragogica, lusus fontium, aq. ductor. specus artificiales etc. Nor. 1662. f. 3) Ebend. Civil Architectur, Frankft. 1663. f. 4) Ebendesselben Neues und vollkommenes Säulenbuch, ebend. 1684. f. — Joach. von Sandrart Academia Tudesca della Architettura, Scult. e Pitt. oder Deutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-künste, Nürnb. 1675 — 1679. f. 2 B. und in den 3 ersten Bänden der neuen Ausg. s. W. Nürnb. 1768. u. f. f. 8 Bde. (Das Wesentliche s. Werkes, in Rücksicht auf Baukunst, besteht in den, bereits in dem Art. **Bauart** angezeigten Abbildungen römischer Kirchen, Altäre, Palläste, und Brunnen.) — Prodromus Architect. Goldmannianae . . . von Leonh. Chrstn. Sturm, Augsb. 1694 und 1714. Querf. mit 26 Kpfrn. II) Nic. Goldmanns Vollst. Anweisung zur Civil-Baukunst . . . verm. von Leonh. Chrstn. Sturm, Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1708. f. mit 74 Kpfrn. III) Ausübung der Anweisung zu der Civil-Baukunst Nic. Goldmanns, bestehend in neun Anmerkungen (in der 2ten wird von der neuen, sechsten, oder so genannten deutschen Ordnung gehandelt) von ebend. Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1708. f. mit 20 Kupfrn. IV) Der auserlesenste, und nach den Regeln der antiken Baukunst so wohl, als nach dem heutigen Gusto verneuerte Goldmann . . . durch Leonh. Chrstn. Sturm, Augsb. 1714 — 1721. f. 3 B. mit 366 Kpf. Dieses Werk besteht eigentlich aus 22 besondern, zum Theil nachher noch wieder einzeln abgedruckten, Abhandlungen, von welchen folgende hieher gehören; als 1) Kurze Vorstellung der ganzen Civilbaukunst, worin die vornehmsten Kunstwörter in 5 Sprachen angeführt, und die allgemeinsten und nöthigsten Regeln erklärt werden, Augsb. 1718) f. ebend. 1745. f. mit 11 Kpfrn. 2) Anweisung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäusern wohl anzugeben, Augsb. 1715. f. mit 15 Kpfrn. 3) Anweisung von Landwohnungen und Mayereyen, sonderlich vor die von Adel, Augsb. 1715. f. mit 9 Kpfrn. 4) Vollständige Anweisung, alle Arten von regulären Prachtgebäuden zu erfinden, auszutheilen, und auszuzieren, benebst einer gedoppelten Vorstellung der sechs Ordnungen der Baukunst, Augsb. 1716. f. mit K. 5) Anweisung, die Bogenstellungen, nach der Civil-Baukunst, von Siegesbogen oder Ehrenpforten zu machen, Augsb. 1718. f. mit 17 Kpfrn. 6) Anweisung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsb. 1718. f. mit 22 Kpfrn. 7) Anweisung großer Herren Palläste schön und prächtig anzugeben; insonderheit auch von fürstlichen Lustgärten, ebend. 1718. f. mit Kpfrn. 8) Anweisung Regierungs- Land- Rath- Kaufhäuser und Börsen stark und zierlich anzugeben, ebend. 1718. f. mit 13 Kpfrn. 9) Architectonische Reise-Anmerkungen (durch einen großen Theil von Deutschland, und durch die Niederlande bis Paris) ebend. 1719. f. 10) Vollständige Anweisung, Stadtthore, Brücken, Zeughäuser . . . Casernen, Baraquen, Proviant häuser behörig anzugeben . . . und bey Gelegenheit die Austheilung des bäuerischen Werkes, oder der Bossagen an den Bogenstellungen, wie auch der vielfachen Treppen deutlich angewiesen wird, Augsb. 1719. f. mit K. 11) Die unentbehrliche Regel der Symmetrie . . . ebend. 1720. f. mit 10 Kpfrn. 12) Vollständige Anweisung einer Austheilung der Gebäude . . . . ebend. 1720. f. mit 7 Kpf. 13) Vollständige Anweisung, allerhand öffentliche Zucht- und Liebesgebäude . . . wohl anzugeben, ebend. 1720. f. mit 15 Kpfrn. 14) Vollständige Anweisung, Grabmahle . . . wie auch Paradebetten, und Castra doloris . . . anzugeben, ebend.

ebend. 1720. f. mit K. 15) Anleitung, Schifhäuser, oder Arsenale . . . gehörig anzugeben, ebend. 1721. f. mit K. 16) Anweisung, Wasserkünste und Brunnen anzugeben, ebend. 1720. f. mit 10 Kpfrn. Die übrigen, darin enthaltenen Aufsätze gehen die Wasser- und Kriegsbaukunst an. Auch gehören zu den Goldmann-Sturmischen Werken noch: J. Jac. Schüblers noch mehr erweiterte Sturmisch-Goldmannische Baukunst, mit Sachen und Möbeln, welche zur innwendigen Auszierung dienen können, Augsb. f. 11 Hefte. Und von Leonh. Chrstn. Sturm selbst dessen Construction der 6 Säulenordnungen zur regulären Civilbaukunst, Nürnb. s. a. 8. mit 5 Kpfrn; — Wienerische Architectur-Kunst- und Säulenbuch durch Joh. Indau, Augsb. (1686) f. (1689) 4. 20 Bl. — Dav. Hartmanns bürgerliche Wohnungs-Baukunst, Basel. 1688. f. — Joh. Chrstn. Seylers Parallelismus der ältesten und berühmtesten Baumeister in IX Tabellen . . . Leipz. 1696. f. ebend. 1734. f. — Paul Deckers ausführliche Anleitung zur Civil-Baukunst, Nürnb. (1704.) f. 3 Th. mit 60 Kpfern. (Der erste Theil handelt von Aufreißung der fünf Säulen; der zweyte von Portalen, Grabmahlen und Meublirung der Zimmer, der dritte von unterschiedlichen Gebäuden) 2) Ebendesselben Fürstlicher Baumeister, Augsb. 1711 — 1716. Querfol. mit Innbegriff des Anhanges 3 Th. — Joh. Willhelms . . . Archit. civ. Nürnb. (1705) f. 2 Th. mit 74 Kpfrn. — Joh. Vogels moderne Baukunst, mit Vorstellung accurater Modellen, Dachwerke, u. s. w. Hamb. 1708 und 1726. f. mit 58. Kpfrn. — Architect. theoretico-pract. oder neu inventirte Stadt- Land- und andre Gebäude . . . Leipz. 1720. f. — Joh. Rud. Fäschens Versuche architectonischer Werke, Nürnb. Der erste Versuch, aus 5 Theilen bestehend, handelt von Verzierung der Fenster und Thüren, von Portalen, und von Dach- Kapp- und Kirchenfenstern, Schornsteinen, s. a. 4. mit 450 Kupf. Der andre Versuch, auch in 5 Th. enthält bürgerliche Gebäude; Militärgebäude in Vestungen; Stadt-Thore, Corps de Garde, und Invalidenhäuser; Militärgebäude an Vestungen, und prächtige Lust- und Gartenhäuser, Nürnb. 1722 — 1729. Querfol. mit 135 Kupfern. (S. auch vorher, Vignola) — Architect. civ. bestehend in unterschiedlichen Gebäuden der besten und neuesten Art, nach dem französischen Gusto, mit gehörigen Grund- und Aufrissen, sammt dazu erforderlichen Durchschnitten . . . von J. J. Steinburger, Nürnb. s. a. Querfol. 24 Bl. — Der vollkommene Zimmermann, oder vollständige Anweisung zur Baukunst, worin von Verbindung der Dachwerker, und derselben Proportion, von Schiffung auf dem Lehrgespärr, welschen Hauben, Chorhauben, imgl. von den Bogen, Treppen, Brücken . . . gehandelt wird. Frft. a. M. 1729. und (mit einem neu gedruckten Titel) ebend. 1789. f. 22 Kpfr. und 3 Bg. Text. — Joh. Jac. Schüblers Unterricht zur Verfertigung der vollständigen Säulenordnung, Nürnb. s. a. f. 2 Th. 2) Ebend. Forts. des Unterrichts in der völligen Civil-Baukunst . . . . Nürnb. 1728. f. Beyde Schriften, unter dem Titel: J. J. Schüblers architectonische Werke, Nürnb. 1786. f. in verschiedenen Lagen, wovon die erste in drey Theile abgetheilt ist, und „von der vollständigen Säulenordnung, nach der heutigen bürgerlichen Baukunst, nebst vielen dahin einschlagenden Verzierungen deutlichen Unterricht" giebt, mit 48 Kpfrn.; die zweyte Lage ist ein Anhang zu dieser, und enthält neue Risse zu Garten-Portalen auf 6 Bl. Die dritte und vierte (welche den 2ten Band ausmachen) besteht aus dem „besten und vollständigsten Abrisse eines viereckigten und adlichen Wohnhauses nach der Vernunft und durch Beweise, die in der Antiken Elementar Geometrie gegründet sind," mit 24 Kpfrn. 3) Ebendesselben Kurzer Entwurf von der 1ten — 5ten Continuation von den nöthigen Partialbegriffen, welche in der antiquen Geometria elementari, durch das nützliche Diogramma quadrangulare, den ganzen Umfang der Civil-Baukunst vorstellig machen,

machen, Nürnb. 1732. f. 4) Huit Tables de l'Architecture en France .... welche das Verhältniß aller Theile eines Gebäudes in 24 Rissen enthalten, nebst einem Gesimse von der griechischen Bauart nach der verbesserten Goldmannischen Baukunst gezeichnet, Nürnb. 1733 und 1786. f. 5) Nützl. Anweisungsproben zu den nöthigsten Begriffen der vollst. Civilbaukunst, in ... (5) Karten ... ortogr. und perspectivisch verfaßt, Nürnb. s. a. f. Auch gehört noch im Ganzen hieher, 6) dessen Anweisung zur Zimmermannskunst, Nürnb. 1731. und 1781 — 1782. f. 2 Abtheil. mit 74 Kpfrn. worin „von den antiken und modernen proportionirten Dächern die nöthige Projection ... vorgestellt und daraus die italienischen, französischen und deutschen Häng- und Spreng-werke ... begreiflich gemacht, und gezeigt wird, wie ... allerhand Wiederkehr, Werksätze, Schistungen, Kuppeln, Hang- und Zugbrücken, imgl. die verschiedenen Arten von Treppen, und ... und allerhand gerade, runde oder geschobene, und gewundene Treppen-Zargen, ausgezackte Ruhebalken, Geländer, Verzierungen und Laubwerk, wie auch viereckigte, achteckigte, runde, und länglichrunde Laternen und Kuppeln," zu verfertigen sind. Ferner 7) Ebend. Sciagraphia artis lignariae, oder nützliche Eröfnung zu der sichern fundamentalen Holzverbindung ... Nürnb. 1736. f. Uebrigens sind bereits vorher s. Anweisungen zu Geräthe und Verzierungen (die freylich schwerlich mehr gefallen dürften) angeführt.) Wegen seiner übrigen Werke s. die Art. **Fenster, Fresco, Kirche, Perspectiv, Verzierung, Zeichnung.** — Benj. Hederichs Vorübungen in der Bürgerlichen und Kriegs-Baukunst, Leipz. 1730 und 1756. 8. — Joh. Christph. von Naumanns Archit. pract. oder die wirkliche und tüchtige Baukunst so wohl bey Palatiis, als auch bürgerlichen Häusern, Bud. 1736. 4. — M. Richters neues Baubuch in verschiedenen, vorher noch nicht zusammen edirten, Angaben in der Civilbaukunst bestehend, Leipz. 1737. 4. — Jugels Gründliche Anweisung zur Baukunst, Berl. 1744. 8. 2 B. — Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunst ... von Joh. Friedr. Penther, Augsb. 1744 — 1748. f. 4 Th. Göttingen 1749. f. — Joh. Dav. Steingrubers Architect. civ. Nürnb. 1750. f. Von eben diesem Verf. sind noch: 2) Practica bürgerlicher Baukunst, Frkf. und Leipz. 1765 und, mit einem neuen Titel, Nürnb. 1773. 4. 3 Th. mit 74 Kpfrn. 3) Architectonische irregul. und reguläre Grund- und Aufrisse, nach dem lat. Alphabeth. Nürnb. 1773. f. — M. Nonnenmachers architectonischer Tischler, oder Architectur-Kunst- und Säulenbuch, Nürnb. 1751. f. — Joh. Lor. Dan. Suckow erste Gründe der bürgerlichen Baukunst, Jena 1751. 4. verm. ebend. 1763. 4. — Gründliche Anweisung zur Civil-Baukunst, von einem Liebhaber, Frft. und Leipz. 1752. 4. — Geometrischer Maßstab der wesentlichen Abrheilungen und Verhältnisse der Säulenordnungen, aus dem Quadrat der dorischen Ordnung, für alle übrige Ordnungen, nach Pythagorischer Lehrart hergeleitet von J. G. Bergmüller, Augsb. 1752. f. mit 23 Kpfrn. — Vorstellung einiger modernen Gebäude, zur Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet durch Joh. Sänger, Nürnb. Querfol. 18 Bl. — Gründliche Anweisung zur Civil-Baukunst, von H. Chrstph. Wagener, Dresden 1755 — 1768. f. 2 Th. — Chr. Riegeri, S. I. Univers. Architect. civ. Elementa, Vind. 1757. 4. — Aufrichtige Anweisung zur bürgerlichen Baukunst, von J. G. M. Gotha 1759. verb. ebend. 1786. 8. 2 Th. mit 6 K. — J. G. Leopolds Oeconomische Civil-Baukunst, Leipz. 1759. 8. — Elementa Architecturae civ. Auct. Io. Bapt. Izzo, Vind. 1760. 1764. 8. **Franz** ebend. 1772. 8. 2 B. Deutsch, ebend. 1773. 8. — Schillingers Zimmerbaukunst, Nürnb. 1760. 4. 2 Th. — J. G. Angermanns allgemeine, practische Civil-Baukunst, Halle 1766. 8. Anleitung zur Verfertigung schöner Zimmerwerkrisse, von Luk. Voch, Augsb. 1766. 8. Von eben diesem

sem Verfasser sind noch 2) Deutliche Anweisung zur Verfertigung der Baurisse, wie solche ohne mündlichen Unterricht, von selbst zu erlernen, Augsb. 1778. 8. 3) Unterricht in Aufreißung der fünf Säulenordnungen nach dem 12theiligen Modul, ebend. 1778. mit 21 Kpfrn. verb. mit einer böhmischen Uebers. Prag 1783. 8. 4) Anwendung der fünf Säulenordnungen, Forts. des vorigen, ebend. 1779. 8. 5) Wirkliche Baupractik der bürgerlichen Baukunst, ebend. 1780. 8. 6) Bürgerliche Baukunst, zum Besten junger Architecten, Maurer, u. d. m. ebend. 1780. — 1782. 8. 4 Th. Der erste Theil handelt von der innerlichen Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, mit 16 Kpfrn.; der zweyte von Hospitälern, Lazarethen, Waisen- Armen- und Findelhäusern, mit 9 Kpfrn. 7) Jac. Barozzi von Vignola Kunst, die fünf architectonischen Säulenordnungen auf mechanische Art aufzureißen, ebend. 1781. 8. mit 20 Kupfrn. (Wegen s. übrigen, in andre Theile der Baukunst einschlagenden Schriften, s. J. G. Meusels Gelehrtes Teutschland) — Anweisung zur Zimmermannskunst, von Christn. Gottl. Reuß, Leipz. 1764. f. verm. ebend. 1789. f. — C. Walters Zimmermannskunst, Augsb. 1769. f. — J. C. F. Kefersteins Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst für Landleute, Leipz. 1776. 8. — J. G. Langens Zufällige Gedanken über die nothwendige und bequeme, wirthschaftliche, Bauart auf dem Lande, Berl. 1779. 8. — A. Chr. Mayers kurze Anweisung zur praktischen bürgerlichen Baukunst, Nürnb. 1782—1784. 4. 2 Th. mit 30 K. (Der erste Theil handelt von der äußern Schönheit, Festigkeit und Dauerhaftigkeit der Gebäude; der 2te von der bequemen, innern Eintheilung derselben.) — Die Verbindung und Uebereinanderstellung der Säulen, oder Anweisung, wie bey der Baukunst die fünf Säulenordnungen, auf eine sehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, so wohl bey geraden, als Cirkelrunden Figuren, übereinander zu setzen und zu verbinden sind, von Sam. Locke, Dresd. 1783. f. mit 60 Kpfrn. — Kurzer und deutlicher Unterricht, zu Zeichnung und Anlegung der Wohn- und Landwirthschafts-Gebäude … von J. C. Huth, Halle 1787. 4. mit 38 Kupfern. — Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichtes für Bauliebhaber, besonders in Rücksicht auf bequeme, und regelmäßige innere Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, von Fr. C. Schmidt, Gotha 1790. f. mit 75 Kpfrt. — Erste Linien der Häuser-Baukunst …. für Liebhaber .. Leipz. 1790. 8. — Privat-Unterricht in der Civil-Architectur .. zum Selbstunterricht für Jedermann, von Günther, Leipz. 1790. 8. — Auch sind, von mehrern deutschen Künstlern, einzele architectonische Blätter geliefert worden, als von Nette: Adliche Land- und Lusthäuser nach modernem Geschmak — von J. B. Fischer, Obelisken, Tempel u. d. m. Querfol. 7 Bl. — Von J. M. Hoppenhaupt: Gebäude und archit. Verzier. gr. Fol. 20 Bl. kl. 19 Bl. u. a. m. — — Uebrigens hat der Inhalt des vorstehenden Artikels so wohl, als der eigentliche Zwek des ganzen Sulzerschen Werkes, es nothwendig gemacht, eine Menge der, den mechanischen Theil der Baukunst, betreffenden Schriften zu übergehen, es sind indessen, bey einigen der folgenden Artikel, verschiedene derselben angeführt. Von diesen Artikeln, s. **Dach, Camin, Decke, Fenster, Gewölbe, Kirche, Ordnung, Perspectiv, Portal, Schaubühne, Thüre, Verzierung** u. a. m.

Von der **Geschichte der Baukunst**: Ausser dem, was darüber, in den verschiedenen Geschichten der Künste überhaupt, als in Monier Histoire des Arts qui ont du rapport au dessein … Par. 1698. 8. in Winkelmanns Gesch. der Kunst des Alterthumes, S. 77. 137. 388. 432. der 1ten Ausgabe; in des Juvenel de Carlencas Essai sur l'Hist. des belles Lettres, Lyon 1744. 12. 4 B. (Th. 1. S. 347. der deutschen Uebers.) In dem Goguet, De l'origine des Loix, des Arts, et des Sciences … Par.

Par. 1758. 4. 3 B. (Th. 1. S. 133. Th. 2. S. 113. 177. Th. 3. Th. 73. der deutschen Uebers.) In des Saverien Hist. de l'Esprit humain .... Par. 1766. 8. In des Tiraboschi Storia della Letteratura Italiana, Mod. 1772 — 1780. 4. 8 Bde. (B. 1. S. 19. 97. 267. 326. B. 2. S. 426. 498. 586. B. 3. Th. 1. S. 254. 518. Th. 2. S. 477. Th. 3. S. 648. des Jagemannischen Auszuges) In D. A. F. Büschings Entw. einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, Hamb. 1781. 8. S. 195. 252. 349. 421. In dem Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechtes, Leipz. 1782. 8. S. 83. 145. 211. 271. 340. 405 gesagt wird — ausser diesen handeln besonders davon: De l'origine de l'Architecture in dem Extraord. du Mercure galant, vom J. 1679. B. 6. S. 266. — The Origin of Building, by M. Wood, Lond. 1741. f. mit 36 K. — Storia dell' Architettura, nella quale, oltre le vite degli Architetti si esamino le vicende, i progressi, la decadenza, il risorgimento e la perfezione dell' arte ... da Giorg. Fossati, Ven. 1747. 8. (ist nicht viel mehr als das: bey dem Art. **Baumeister**, vorkommende Werk des Felibien) — Bibliografia storico-critica dell Architettura civile ed Arti subalterne, dell' Abate Ang. Comelli, Rom. 1788. 4. 2 B. — Versuch einer Geschichte der schönen Architectur von Lüder, im 5ten und 6ten St. des zweyten, und im 1ten und 2ten St. des 3ten Bandes der Monatschrift der Berl. Acad. der Künste. — Dav. Vogel in Zürich hat eine allgemeine Geschichte der Bau- und Verzierungskunst angekündigt. — Allerhand Beyträge zur Geschichte der Baukunst überhaupt sind in dem 3ten Bande der Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peint. la Sculpt. la Grav. l'Architecture etc. offrent de plus curieux ... Par. 1776. 8. 3 B. enthalten. — — Ueber die Geschichte der Baukunst **bey einzeln Völkern**, Rem. sur l'etat de l'Architecture civile dans les tems d'Homère von Sallier, in dem 27ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — In Joh. Fr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstw. des Alterth. Leipz. 1776. 8. handelt der 3te Abschn. und in Io. A. Ernesti Archaeol. lit. das 8te Kap. von der Baukunst der Alten; — und im 3ten B. der, von J. J. Rambach übersetzten Griechischen Archäologie von J. Potter findet sich, von dem erstern, S. 347. eine Abhandlung über die Baukunst der Griechen. — Ueber die Baukunst in Italien, mancherley Nachr. in der Raccolta di lettere sulla Pitt. Scult. ed Architettura, R. 1754 — 1773. 4. 7 Bd. — Von der Baukunst in **Frankreich**: des Florent le Comte Cabinet des Singularités d'Architecture, de Peinture, Sculpt. etc. im 1ten B. S. 1 u. f. Disc. sur les progrès de l'Architecture en France, von Pingeron, vor seinen aus dem Ital. übersetzten Vies des fameux Architectes ... Par. 1771. 12. 2 B. — — Ueber die Geschichte der Baukunst in **England** finden sich in der Einleitung von W. Chambres angeführtem Treatise on civil Architecture, so wie in den Anecdotes of Painting in England.... Lond. 1762 — 1771. (1780) 4. 4 B. oder mit Inbegriff des Cat. of Engravers, 5 Bde. mit K. 1782. 8. 4. B. und in den Antiq. of England and Wales, by Fr. Groose, Lond. 1773 — 1786. 4. mit Inbegr. der Supplemente 6 Bd. mancherley Nachrichten. — S. übrigens den Art. **Bauart**.

Wörterbücher über die Baukunst, **in lateinischer Sprache**: Franc. Mar. Grapaldi De partibus aedium Dictionarius longe lepidissimus nec minus fructuosus, Parma (1494) 1501. 1506. 1516. 4. Argent. 1508. 4. — Vocabulum Architect. aedificat. a Carolo Aquino. R. 1734. 4. — — **In französischer Sprache**: Bey den, vorher angeführten Principes de l'Architecture ... p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. findet sich ein Dictionaire des Termes. — Diction. d'Architect. civile et hydraul. et des arts qui

qui en dependent, p. Ch. Daviler, Par. 1693. 4. neu herausg. von Alex. Saverien 1740 und 1755. 4. — Dict. etymologique des termes de l'Architecture par (Den. Franc.) Gazelier. Par. 1753. 12. — Dict. d'Architecture civile, milit. naut. anc. et mod. et de tous les arts qui en dependent, avec les termes expl. en françois, lat. ital. espagn. angl. et allemand, p. M. C. F. Roland de Virloys, Par. 1773 und 1780. 4. 3 Bde. mit Kupf. — — In deutscher Sprache: Der erste Theil von J. F. Penthers Anleitung zur bürgerlichen Baukunst besteht aus einem Lexicon archit. oder Erklärung der üblichsten, deutschen, franz. und ital. Kunstwörter der bürgerlichen Baukunst, welches auch wieder einzeln, Augsburg 1762. abgedruckt worden ist. — Allgem. Baulexicon, oder Erklärung der teutschen und französischen Kunstwörter in der Baukunst, von Lud. Boch, Augsb. 1781 8. — Der 3te Abschnitt in Schmids Bürgerlichem Baumeister, Gotha 1790. f. enthält ein architect. Wörterbuch, oder kurzgefaßte Erklär. der, in der bürgerlichen, Mühlen und Wasserbaukunst vorkommenden deutschen, lat. franz. und ital. Kunstwörter. — — In englischer Sprache: The Builders Dict. ſhewing Qualities, Quantities, Proportions, and Value of the Materials etc. by Mr. Neve, ſ. a. 8.

Auch haben wir von G. Huth ein allgem. Magazin der bürgerlichen Baukunst, Weimar 1789. 8. bis jetzt einen Band, erhalten. — —

Uebrigens wird man, bey einer nur flüchtigen Bekanntschaft mit diesen verschiedenen Werken über die Baukunst, gewahr, daß im Ganzen, die Rücksicht auf bloße Verzierungen, darin immer größer wird. Und von den neuern Gebäuden selbst sagt ein italienischer Architect: Dovunque ſi rivogla lo ſguardo ſi vede la noſtra Architettura peccare ſempre per eceſſo di ornamenti, non mai per difetto. Non abbiamo mai voluto comprendere, che gli ornati hau da naſcere dal neceſſario, che debbono eſſer ſignificanti, e che col meno ſi fa meglio. Auch steht er gar nicht an, zu behaupten, daß sogar das neuere Rom, in Rücksicht auf Bauart, so weit unter dem alten Rom (zu geschweigen unter Athen) stehe, als ein mechanischer Kupferstecher unter Raphael. Die Ursachen dieser großen Unterschiede aufzusuchen, ist hier der Ort nicht; sollte aber nicht unsre ewige Spielerey mit dem Worte, Schön, und die allgemeine Anwendung desselben auf die Baukunst, eine dieser Ursachen seyn? Wenigstens ist es auffallend, daß die Griechen da, wo sie von denjenigen Künsten reden, welche wir jetzt die schönen Künste nennen, z. B. Aristoteles, nie der Baukunst gedenken, obgleich zu seiner Zeit, die Propyläa, und das Parthenon, und das Odeum schon erbaut waren. Auch hat ein neuerer englischer Schriftsteller, Th. Twining, es, in einer der, seiner Uebersetzung der Dichtkunst des Aristoteles, Lond. 1789. 4. vorgesetzten Abhandlungen S. 60. Anmerk. n. so gar ungereimt gefunden, die Baukunst mit den übrigen schönen Künsten in eine Classe zu setzen. — —

Baumeister.

Wer den Namen eines guten Baumeisters in seiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten seyn, sondern auch aus den meisten Künsten und Wissenschaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen seyn, wenn wir die Eigenschaften des Baumeisters, die wir in diesen wenigen Worten anzeigen, etwas umständlicher beschreiben.

Wir fordern zuerst von den Baumeistern eine gründliche und weitläufige Kenntniß der Sitten und Lebensart der vornehmsten Völker, und desjenigen insbesondere, unter welchem er lebt. Diese hilft ihm zuvoderst, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers

thümers einzurichten. Jede Classe der Menschen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äußerliche Bedürfnisse, die der Baumeister genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht große Fehler begehen will. Die Großen müssen nicht nur mehr Platz zum Wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieser größere Platz muß anders eingetheilt seyn, als der kleinere des andern. In einem Haus, worin viele Bediente sind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey sind. Dergleichen Umstände, wodurch die Gebäude verschiedener Eigenthümer sich von einander unterscheiden müssen, sind vielerley. Der Baumeister muß sie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächst kann er durch diese Kenntniß oft solche Einrichtungen machen, die wirklich auf den guten Geschmak und das Gründliche in der Lebensart verschiedener Stände ihren Einfluß haben. Es ist gewiß, daß die Menschen sehr oft an gewisse Vortheile und gute Veranstaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten sie dahin leiteten. Der Baumeister, der alles Gründliche und Vernünftige in der Lebensart verschiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe seiner Gebäude Sachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher versäumte, Gewohnheiten nachzumachen.

Diese Kenntniß kann der Baumeister aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des Nützlichen, des Anständigen und des Geziemenden fehlt. Ohne dieses wird er, wie schon mehrmals geschehen, den gemeinen Bürger, der reich ist, verleiten, vieles, das nur den Großen zukömmt, auf eine lächerliche Weise nachzumachen; oder den Großen in den Zwang des gemeinen Mannes einschränken wollen. Eine gesunde Beurtheilungskraft des Sittlichen in der Lebensart, ist demnach eine nothwendige Eigenschaft des guten Baumeisters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das ist, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geschikt anbringen, sondern dieselben Sachen nach dem persönlichen Geschmak der Eigenthümer, nach der besondern Beschaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verschiedene Weise ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, so würde er oft ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfnisse gegen einander streiten. Denn da muß er das Wichtigste von dem geringern zu unterscheiden wissen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen sich glücklich aus Schwierigkeiten heraushelfen.

Ferner ist ihm ein feiner Geschmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude schön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, sondern jede einzele Schönheit, wodurch die Wirkung des Ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verschiedene mathematische Wissenschaften, das Wesentlichste aus der Kenntniß der Natur, die Mechanik und alle sowol schöne als mechanische Künste verstehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget ist. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er

er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfnisse zum Bau, die Festigkeit der Theile niemals ordentlich bestimmen. Ohne den mechanischen Geist wird er vieles schlecht angeben, den einen Theil zu stark, den andern zu schwach machen. Ohne die schönen Künste, insonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar versäumen, oder von schlechtem Geschmak machen. Ohne die Kenntniß mechanischer Künste wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch sehr unvollkommen seyn werden. Denn der Baumeister ist fast immer betrogen, der sich auf den Geschmak, den Verstand, oder die Geschiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß schlechterdings alles entweder selbst angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachsamen und bessernden Auge besorgen. Ohne Kenntniß der Physik wird er vieles versehen, und gegen die Gesundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Festigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Ansehung der Winde und des Wetters, gegen die schnelle Abführung des Rauchs und der Ausdünstungen, gegen die Bequemlichkeiten in Absicht auf Wärme und Kälte, anstoßen.

Aus diesen Betrachtungen lassen sich folgende Vorschriften, die den Baumeister in seinem Studiren führen sollen, herleiten. Er muß zuvoderst durch Erlernung der Historie und der philosophischen Wissenschaften seine Seelenkräfte fleißig üben und stärken, auch sich die nöthige Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit verschaffen. Der künftige Baumeister muß so gut wie der Dichter von Jugend auf in Künsten und Wissenschaften geübt werden. Nachdem er die allgemeinen Wissenschaften hinlänglich getrieben, muß er sich insbesondre in den mathematischen Wissenschaften gründlich unterrichten lassen; sich auf das Zeichnen legen, welches er so treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geschmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, sondern, im Fall es nöthig ist, dergleichen Sachen auch selbst angeben könne.

Wenn er sich diese vorläufige Wissenschaften und Künste erworben hat, so muß er seinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmsten Gebäude richten, welche in den verschiedenen Ländern von Europa zerstreut sind. Zuerst muß er die verschiedenen Schriften der vornehmsten Baumeister mit großem Fleiß lesen, sich ihre Regeln bekannt machen, und nach denselben zeichnen. Hierauf schafft er sich von den Zeichnungen schöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, so viel er habhaft werden kann. Diese betrachtet er mit einem nachforschenden Auge, zuerst nach ihrem ganzen Ansehen, wobey er genau auf die Empfindung, die sie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbesondre in seiner Verhältniß zum Ganzen, in seiner Stellung, in seiner Figur, in seinen Verzierungen und in den Verhältnissen seiner kleinen Theile, mit Zirkel und Maaßstab in der Hand.

Bey diesen Untersuchungen ist es sehr wesentlich, daß er beständig auf die allgemeinen Grundsätze der Baukunst zurüksehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichsam frage: warum bist du da? wie erfüllst du deinen Entzwek? was thust du zum Ansehen, zur Festigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierde? thust du deiner Bestimmung vollkommen und auf das beste genug? Hiebey ist es überaus nothwendig, daß der Baumeister sich auch durch kein Ansehen verblenden lasse. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden ist, oder das seiner Bestimmung kein Genügen

nügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geschmak streitet, so soll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Ansehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und sich selbst davor zu warnen. Die besten neuen Baumeister haben grobe Fehler begangen, und gewisse den guten Geschmak beleidigende Dinge haben fast überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeister sich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, so reise er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und versäume nirgend, die besten Gebäude sowol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darin zu entdeken, und das Gute, das ihm noch nicht bekannt gewesen, daran zu erkennen. Bey diesen Reisen muß er nicht blos einzele Gebäude an sich betrachten, sondern sie im Zusammenhange mit dem Platz, worauf sie stehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln untersuchen.

Von einem vollkommenen Baumeister aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies ist das, was er am leichtesten lernen kann. Er muß ganze Plätze schön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denselben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wissen. Dazu gehören Einsichten, die ins Große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einsichten müssen sich von der gemeinen Hauswirthschaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, sowol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürsten, und endlich bis zu dem Großen der Policeywissenschaft ganzer Städte und Länder erstreken. Nur derjenige, der sich solcher weitläuftigen Kenntniß bewußt ist, muß sich unterstehen, der Baumeister eines großen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntnisse eines vollkommenen Baumeisters, und in der kostbaren Art, sie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er seltener, als ein großer Mahler oder ein großer Dichter ist. Billig sollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht seyn, große Baumeister zu ziehen, und dieser zufolge sollten aus der Baumeisterschule die fähigsten ausgesucht, und in ihrer Kunst auf öffentliche Unkosten ausgebildet werden. Denn jedem Staat ist daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeister gesetzt werde, welche reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten sie verbunden seyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bausachen beyzustehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverstand, oder die Gewinnsucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verlust an seinem Vermögen zu leiden.



Ein Verzeichniß von **griechischen** und **römischen** Baumeistern, Mahlern, u. s. w. findet sich bey der zweyten Ausgabe des Junius, De Pictura Veter. Rot. 1694. f.

Lebensbeschreibungen von Baumeistern sind in folgenden Werken gesammelt worden: Recueil historique de la vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes p. Mr. (Jean Franc.) Felibien des Avaux, Par. 1687. 4. und nachher, als 5ter B. bey den Entretiens sur les Vies . . . des . . Peintres, Amst. 1706. Trevoux 1725. und Haye 1736. 12. 6 B. (Es ist in vier Bücher abgetheilt; und geht von den frühesten Zeiten bis an das Ende des 14ten Jahrh.) Deutsch von J. P. Marperger, vermehrt mit einem 5ten Buche, welches Nachrichten

richten von den Baumeistern aus dem 15ten, 16ten und 17ten Jahrh. giebt, und mit einem sehr mangelhaften, und flüchtig abgefaßten Verzeichniß von Schriften über die Architectur, welches aber, diesem ungeachtet, noch immer fleißig von neuern Schriftstellern, als unter andern in der Akademie der bildenden Künste, Halle 1778. 8. B. 2. S. 259 u. f. zum Theil abgeschrieben worden ist, Hamb. 1711. 12. — Le vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'Architettura, Rom. 1768. 4. Ven. 1778. 4. und unter dem Titel: Memorie degli Architetti antichi e moderni, da Franc. Milizia, Parm. 1781. 8. 2 Bde. (Das Werk ist in drey Bücher abgetheilt, wovon das erste die alten griechischen und römischen Baumeister, das zweyte die Baumeister von den Zeiten Constantin des Großen bis in das 14te Jahrh. und das dritte die Baumeister aus dem 15ten, 16ten, 17ten und 18ten Jahrh. enthält. Der Verf. hat sich beeifert, unparteiisch zu seyn; man sieht allenthalben den denkenden Kopf. Von deutschen Baumeistern kommen, ausser Fischer von Erlach, wenige vor) **Französ.** von Pingeron, mit Weglassung des Versuches, und Hinzusetzung der Geschichte der Englischen Architectur aus dem Werke des Chambers, Par. 1771. 12. 2 B. (Das Werk verdiente auch, allein von einem, der Sache kundigen, und fleißigen Manne, mit Zuziehung der Schrift des Felibien, und der nachfolgenden des d'Argenville, und mit Hinzufügung von Lebensbeschreibungen mehrerer **deutschen** Baumeister, ins Deutsche übersetzt zu werden. Freylich aber würde es in so fern eine mühsame Arbeit seyn, als wir an Nachrichten von einheimischen Architecten äußerst arm sind) — Vies des fameux Architectes et Sculpt. depuis la renaissance des Lettres, avec la descript. de leurs ouvrages, Par. 1787. 8. 2 B. —

Ausser diesen liefern Nachrichten von Architecten aller Zeit und aller Völker: Abcedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in Pitt. Scult. ed Architettura, da F. Pellegrino Antonio Orlandi, Bol. 1704. 4. 1719. 4. Fir. 1731. Nap. 1733. Ven. 1761. 4. und unter dem Titel: Supplemento alla Serie dei Trecento Elogi e Ritratti degli Uomini illustri nella Pitt. Scult. ed Architettura (s. die Folge) Fir. 1776. 4. 2 B. (Das Werk ist nicht allein höchst flüchtig geschrieben, sondern auch höchst verwirrt gedrukt. Unter andern folgen die sämmtlichen Künstler ihren Taufnahmen nach auf einander. Das angehängte Verzeichniß von Schriften über die bildenden Künste, besonders über die Mahlerey, ist nicht besser.) — Vite de' Pitt. Scult. ed Architetti moderni . . . da Lione Pascoli, Rom. 1730—1734. 4. 2 B. (mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer.) — Serie degli Uomini i più illustri nella Pitt. Scult. ed Architettura, con i loro elogi e ritratti inc. in rame . . Fir. 1769 — 1775. 4. 12 Th. (Der, darin aufgenommenen Ausländer sind aber sehr wenige.) — Allgemeines Künstlerlexicon (von J. R. Fueßli) Zür. 1763—1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Dict. des Artistes, ou Notice histor. et rais. des Architectes, Peintr. Grav. p. l'Abbé de Fontenay, Par. 1776. 8. 2 B. — — Von **italienischen** Baumeistern, und ausführlicher, die Vite de' più eccellenti *Architetti*, pittori e scultori Italiani da Cimabue infino al 1550 . . . da G. Vasari, Fir. 1550. 4. 2 B. verm. bis zum Jahre 1567. ebend. 1568. 4. 3 B. (mit K.) N. Auflage, Livorno und Florenz 1767—1772. 4. 7 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* le quali seguitano quelli di Giorg. Vasari, infino al 1642 . . . da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 4. Nap. 1735. 4. — Raccolta de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Modenesi, di D. L. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Le Vite de' pittori, de' scultori e degli *Architetti* moderni . . da I. P. Bellori, Rom. 1672. 4. ebend. 1728. 4. — Vite de' pittori, scultori ed *Architetti* Genovesi. . . da Raf. Soprani,

prani, Gen. 1674. 4. verm. von C. Giuſ. Ratti, ebend. 1768. 4. 2 B. — Notizie dà Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (bis 1670) dove ſi moſtra, come e perche la pittura, la ſcultura e l'*Architettura* . . . ſi ſono ridotte all' antica lor perfezione . . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681—1728. 4. 6 B. mit Anm. von Dan. Mar. Manni, und den übrigen Schriften des Verfaſſers, Flor. 1765—1772. 4. 20 B. mit Abhandl. und Zuſ. von Giuſ. Piacenza, Turin 1767 u. f. 4. 8 B. — Le Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Veroneſi . . . del Sign. Fr. Bart. C. dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Perugini* . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Napoletani* . . . di Bern. Domenici, Nap. 1742. 4. 3 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 ſino al 1673. di Giov. Bat. Paſſeri, Roma 1772. 4. — Vite de' più celebri *Architetti* e Scultori *Veneziani*, che fiorirono nel ſecolo decimoſeſto . . . da T. Temanza, Ven. 1778. 4. — — Von **deutſchen Baumeiſtern** finden ſich, zerſtreute Nachrichten, in G. W. Knorrs allgemeiner Künſtlerhiſtorie . . . Nürnb. 1759. 4. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768—1769. 8. 2 B. — in der Bibl. der ſchön. Wiſſenſch. und der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. — von **ſächſiſchen** Baumeiſtern in dem Magazin der ſächſ. Geſchichte, Dresden 1784. 8. S. 63 u. f. und an andern Orten mehr. — Von den Berliniſchen: Nachrichten von den Baumeiſtern, Bildh. u. ſ. w. welche ſeit dem 13ten Jahrh. in Berlin geweſen ſind, Berlin 1786. 8. — —

Die berühmteſten Baumeiſter der Neuern ſind: Buchetto, oder Buschetto (griechiſcher Abkunft, Erbauer der Kirche zu Piſa 1016) Arnolfo di Lapo oder die Cambio (von **deutſcher** Abkunft, und ſelbſt nach dem Zeugniß des Vaſſari I. 244 u. f. n. Ausg. der Wiederherſteller der guten Baukunſt in Italien, und mithin in Europa † 1300) Giov. Piſano († 1320) Erwin von Steinbach († 1318) Johann von Steinbach († 1339) Fil. Calendario (1355) Andr. Orgagna (einer der erſten, der die cirkelförmigen Bogen ſtatt der ſcharfen Winkel einführte, † 1389) Joh. Amelius (1422) Pil. Bruneleschi (der erſte, welcher ſich dem herrſchenden gothiſchen Geſchmack mit Macht entgegen ſtellte, und die berühmte Kuppel der Kirche Maria del Fiore zu Florenz erbauete, † 1444) Giul. da Majano († 1457) Michellozzo Michele (der erſte, welcher, bey Palläſten, Pracht, Reichthum glücklicher Verzierungen und innre Bequemlichkeit angebracht hat, 1460) Leo Bapt. Alberti († 1472. L. B. Alberti a Pomp. Pozzettie laudatus. Acc. ej. Vita Flor. 1789. 4.) Franc. di Giorgio Martini (1480) Donat. Bramante Lazzari (ſetzte fort, was Bruneleschi, zur Vervollkommnung der Baukunſt, angefangen hatte; war, unter mehrern, der erſte, der die verſchiedenen Glieder der Architectur auf die glücklichſte Art in Harmonie zu bringen wußte, † 1514) Giov. Franc. Mormanda († 1522) Andr. Conducci (Erfinder vieler glücklicher Maſchinen zur Bewegung großer Laſten, † 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Balth. Peruzzi (führte die antiken, ganz aus der Mode gekommenen Verzierungen in der Baukunſt wieder ein; † 1536) Seb. Serlio († 1540) Lorenz Lotto, Lorenzetto gen. (war der erſte, welcher übrig gebliebene Trümmer alter röm. Gebäude bey Erbauung neuer glücklich anbrachte; † 1541) Ant. Giamberti († 1546) Giov. Bat. Bertano (1550) Ant. Labacco (1552) Michele San Michele († 1559) Anton del Ponte (1560) Alonſo Berruginete (brachte aus Italien den guten Geſchmack in der Baukunſt nach Spanien; † 1561) Michel Angelo **Buonarotti** († 1564) Piet. Cataneo (1567) Juan Bat. Monnegro (gab den Bau des Escurial an; † 1567) Ferd. Manlio († 1570) Jac. Tatti, Sanſorino gen. († 1570) Jean Goujeon († 1572) Giac. Barozzio da Vignola († 1573) Galeato Aleſſi († 1573)

Philibert de Lorme (hat das mehrste beygetragen, den gothischen Geschmak in der Baukunst aus Frankreich zu verbannen; † 1577) Pierre Lesçot († 1578) Andr. Palladio († 1580) Jac. della Porta (1580) Vinc. Scamozzi († 1582) Louis de Foix (die Franzosen hätten diesen ihren Baumeister gern zum Erbauer des Escurial gemacht; allein es hat ihnen nicht glücken wollen; † 1590) Bapt. Ammanati († 1592) Vinc. Seregno († 1594) Juan de Herrera (Vollender des Escurials; † 1597) Dion Boldo († 1604) Domenico Fontana † 1607. Aless. Vittoria († 1608) Jacq. de la Brosse (1610) Jacq. Androuet du Cerceau (1611) Onor. Lunghi († 1619) Carlo Maderno († 1620) Clem. Metezeau (1630) Cornel. Danckerts (soll die Manier, steinerne Brücken ohne Hemmung des Wassers zu erbauen, erfunden haben; † 1634) Elias Holl (1636) Jacq. le Mercier (1640) Dom. Zampieri, Dominichino gen. († 1641) Jac. Aicardo († 1650) Inigo Jones (machte in England die ersten Versuche, den guten, alten Geschmak in der Baukunst einzuführen; † 1652) Jac. van Campen, H. von Rambroek († 1657) Baccio Bianchi († 1657) Nic. Goldmann († 1665) Franc. Mansard († 1666) Franc. Borromini († 1667) Pierre le Muet († 1669) Balth. Langhena († 1670) Louis le Vau († 1670) Nicod. Tesin (führte in Schweden den guten Geschmak in der Baukunst ein; † 1674) Nehring (1680) Giov. Lor. Bernini, Vita del Cav. Bernini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1682. 4. († 1680) Lud. Bernini († 1682) Franc. Blondel († 1686) C. Perrault († 1688) Ant. le Pautre († 1691) Carlo Rainaldi († 1691) Giov. Jac. Monti († 1692) Giov. Ant. de' Rossi († 1695) Franc. d'Orbey († 1697) Gius. Sardi († 1699) Chr. Aug. d'Aviler († 1700) Pasq. de l'Isle (1700) Will. Bruce (1701) Wyne (1705) Jul. Mansard Hardouin († 1708) Andr. von Schlüter (1710) Carlo Fontana († 1714) Leonh. Chrst. Sturm († 1719) Alex. Jean B. le Blond († 1719) Joh. Bern. Fischer von Erlachen († 1724) Chrstph. Wreen († 1723) Jean Aubert († 1725) Joh. Fr. Eosander, Freyh. von Göthe († 1729) Lor. Aug. Balke (1730) de la Maire (1730) Thom. Riepley (1730) Richard, Graf v. Burlington (1730) Colin Campbell (1734) Fil. Juvara († 1734) Rob. de Cotte († 1735) Guillot Aubry (1737) Aless. Gallilei († 1737) Franc. Galli, Bibiena gen. († 1739) Andr. Ambrosini (1740) Assurance (1740) Le Roux († 1740) Egyd. Mar. Oppenort († 1742) Jahn van Bott († 1745) Jac. Leoni († 1746) Will. Kent († 1748) Paol. Amaly (1750) Nic. Zabaglia († 1750) Jacq. Souflot (1750) Mouret (1751) Nic. d'Ulin († 1751) C. Freyh. v. Haerlemann († 1753) Hans Georg Freyh. von Knobelsdorf († 1753 Germ. Boffrand († 1754) Jam. Gibbs († 1754) Jean Chr. Garn. d'Isle († 1755) Conte d'Alfieri (1760) Joh. Gottfr. Büring (1760) Lor. v. Thura († 1760) Edm. Bouchardon († 1762) Carlo Murena († 1764) Giov. Nic. Servandoni († 1766) Jean Antoine (1768) Lud. Vanvitelli († 1773) Jacq. Franc. Blondel († 1774) Enea Arnaldi — Girol. dal Pozzo — Le Roy — Patte — Jam. Adams — Robert Adams — Jam. Paine — William Paine — Thomas — Abr. Swan — John Soane — Ch. Middleton — v. Erdmannsdorf — Langhanns —

Baustellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verschiedenes, sowol in Ansehung des Ortes oder Platzes, worauf dasselbe stehen soll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes ist sowol auf die Festigkeit des Grundes, als auf die gesunde und bequeme Lage zu sehen. Ungesund ist die Lage an Orten, die an sich niedrig und feuchte, auch an solchen, die zu eingeschlossen sind, und die von Winden nicht können bestrichen werden. Eine allzuhohe Lage führt die Unbequem-

bequemlichkeit mit sich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzusehr ausgesetzt wird. Eine mittelmäßige Höhe und trokene Lage ist die gesundeste und angenehmste. Vornehmlich ist auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu sehen. Landhäuser sollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunst kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewässer, niemals hinlänglich ersetzen. Auch ist bey Landhäusern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptsächlich zu sehen, damit die Gärten und Büsche, die allemal bey einem solchen Hause seyn müssen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten ist bey großen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie sollen auf freyen und großen Plätzen stehen, wo man sie übersehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuser und solche Gebäude, wo jede Classe des Volks tägliche Geschäffte hat, sollen, so viel möglich, in der Mitte der Städte gesetzt werden.

Ein großer Theil der Bequemlichkeit, besonders in freystehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derselben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptseiten, an denen die vornehmsten Zimmer sind, müssen, so viel möglich ist, von Winden und einschlagenden Regen abgewendet, auch vor der großen Sonnenhitze verwahrt seyn. In unsern nördlichen Gegenden ist die Nordwestgegend die, daher die heftigsten Winde kommen, und die den stärksten Schlagregen ausgesetzt sind. Ein Haus, dessen Hauptseite nach dieser Gegend gewendet ist, hat hier zu Lande die schlechteste Stellung.

Ein guter Baumeister muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Lebensart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Baustellung vermeide, welches um so viel wichtiger ist, weil sie nicht mehr zu verbessern sind.

Bebung.

(Musik.)

Die Bebung eines Tones ist eine überaus schnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche desselben, während seiner Dauer, wodurch er, ohne sein Verhältniß gegen andre zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekömmt. Daß ein Ton derselbe bleibe, wenn er in seiner Dauer oder Aushaltung wechselsweise etwas stärker oder schwächer wird, ist eine bekannte Sache. Daß er aber durch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne seine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft scheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall, z. E. eine Quinte, um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3 abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne: so wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne seinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal wenn diese Abwechslung so schnell geschieht, daß man seine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechselt das stärkere und schwächere, das höhere und tiefere mit solcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung selbst nicht deutlich wird; und dieses giebt dem Tone etwas sanftes, und gleichsam wellenförmiges. Der bebende Ton ist von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdauernden eben so unterschieden, wie ein sanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahle-

rey solche Umrisse der ganzen Vorstellung eine Härtigkeit geben, sanfte und beynahe ungewiß scheinende aber alles weich und natürlich machen, so ist es auch in dem Gesange. Jeder etwas anhaltende Ton wird steif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein sanfteres Wesen giebt. Dieses ist eine der Ursachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, dessen Sayten durch Federn geschnellt werden, niemal so sanft kann gespielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menschliche Stimme hat den Vorzug, den sie so offenbar vor allen andern Instrumenten hat, größtentheils den sanften Bebungen zu danken, die sie allen anhaltenden Tönen giebt. Es ist ein wesentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit solcher Bebung aushalten. Im Singen ist es am leichtesten, weil die Natur selbst die Werkzeuge der Stimme so gebildet hat, daß sie bey keinem anhaltenden Ton in derselben steifen Spannung bleiben. Auf Instrumenten aber erfordert die Bebung weit mehr Kunst. Am leichtesten scheint sie auf der Violin durch das schnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

Begeisterung.

(Schöne Künste.)

Alle Künstler von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine ausserordentliche Wirksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwikeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberfluß zuströhmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieses ist ohne Zweifel das, was man die Begeisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in diesem Zustande, so erscheinet ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum besten Ausdruk dessen, was es erfunden; dem begeisterten Dichter strömen die fürtrefflichsten Gedanken und Vorstellungen ungesucht zu; der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchsten Lebhaftigkeit, und die Worte zum stärksten und lebhaftesten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeisterte Mahler findet das Bild, das er gesucht hat, vor seine Stirne gemahlt, und in der größten Kraft, er darf nur nachzeichnen; selbst seine Hand scheinet von einer außerordentlichen Kunst geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was soll man aus einer so sonderbaren Erscheinung machen, die dem Philosophen in ihrem Ursprung, und dem Künstler in ihrer Wirkung so sehr wichtig ist? Woher kömmt diese außerordentliche Wirksamkeit der Seele, und wie kann sie so glükliche Wirkungen haben?

Diese erhöhete Wirksamkeit zeiget sich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorstellungskräften der Seele, in jeden mit besonderm Erfolg. In jenen durch andächtige oder politische, oder zärtliche, oder wollüstige Schwärmereyen; in diesen durch erhöhete Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorstellungen und Gedanken. Also ist die Begeisterung von doppelter Art: die eine wirkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorstellung.

Beyde haben ihren Ursprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenstand von besondrer ästhetischer

Kraft in der Seele macht. Ist dieser Gegenstand undeutlich, daß die Vorstellungskraft wenig darin entwikeln kann: ist das Gefühl seiner Wirkung lebhafter, als die Kenntniß seiner Beschaffenheit, von welcher Art die Gegenstände der gemeinsten Leidenschaften sind: so wird alle Aufmerksamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget sich zu dem lebhaftesten Gefühl. Zeiget sich aber der Gegenstand, der den starken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Gestalt, die der Geist in ihren mannigfaltigen Theilen übersehen kann, so wird mit der Empfindung auch die Vorstellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenstand geheftet; Verstand und Einbildungskraft bestreben sich, denselben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu fassen. Im ersten Fall entsteht der Enthusiasmus des Herzens; im andern Falle die Begeisterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umständlicher in ihrer Natur und in ihren Wirkungen betrachtet zu werden.

Der Enthusiasmus des Herzens, oder die erhitzte Wirksamkeit der Seele, die sich hauptsächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenständen erwekt, in denen wir nichts deutlich sehen, bey denen die Vorstellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand selbst abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Bestreben gerichtet wird*). Dabey verliert der Geist den Gegenstand aus dem Gesichte, und fühlt desto lebhafter seine Wirkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; sie sieht nichts mehr als außer sich, sondern alles in ihr selbst. Alle Vorstellungen von Dingen, die außer ihr sind, fallen ins Dunkle; sie sinkt in seinen Traum, der die Wirkungen des Verstandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber desto lebhafter macht. In diesem Zustand ist sie weder einer genauen Ueberlegung noch eines richtigen Urtheils fähig; desto freyer und lebhafter aber äußern sich die Neigungen, und desto ungebundener entwikeln sich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorstellungskraft nun nicht mehr vermögend ist, das wirklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterscheiden, so erscheinet das blos mögliche als wirklich; selbst das Unmögliche wird möglich; der Zusammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, sondern nach der Empfindung geschätzt; das Abwesende wird gegenwärtig, und das Zukünftige ist schon itzt wirklich. Was jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Empfindung in der Seele gelegen, kömmt itzt wieder hervor.

In dieser Art der Begeisterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles, was eine nahe und entfernte Beziehung darauf hat. Daher entsteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrücken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die süße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erstaunliche, oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenschaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder starker Bilder; die vielfältigen Schattirungen der Empfindung; die seltsamen und träumerischen Verbindungen der Gegenstände; der, jeder

*) Man kann hierüber den Artikel, Empfindung, nachsehen. Ausführlicher aber ist diese Materie in einem Aufsatz abgehandelt worden, der sich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1764, unter diesem Titel befindet: Observations sur les divers états, où l'ame se trouve en exerçant ses facultés primitives, celle d'appercevoir et celle de sentir.

Empfindung so genau angemessene, Ton, und alles, was sonsten in dieser Art der Begeisterung sich offenbaret.

Dichter, die in diesem Zustand ihre Empfindungen äußern wollen. ergreifen die Leyer, und singen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend sieht man alle diese Wirkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdischen Volks.

Dieser Zustand hat seine verschiedenen Grade und mancherley Schattirung, sowol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Person. Bisweilen zeiget sich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Strohms; der Dichter fühlt sich von einer höhern Macht fortgerissen, wie Horaz, wenn er ausruft:

Quo me Bache rapis tui
Plenum? — —

In dieser Begeisterung reißt er auch uns gewaltig mit sich fort, setzt uns in Erstaunen, oder in Schrecken, oder in ausgelassene Freude. Andremale ist sie ein sanft schmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wollust oder Zärtlichkeit zerfließen macht. Alsdenn fließen die Worte, wie ein sanfter Strohm, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorstellungen. Daher entstehen die Oden und Elegien der sanftern Gattung, die den Leser mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder süßer Traurigkeit erfüllen.

Fällt diese Bgeeisterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zustand eine gesunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen besitzt: so bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig; befällt sie aber Menschen von geringem Verstand und von unordentlichen Leidenschaften: so können ihre Wirkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit seyn.

Es ist nicht schwer zu bestimmen, durch was für Gegenstände und in was für Umständen diese Art des Enthusiasmus entstehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlassungen starker Leidenschaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erscheinet ein leidenschaftlicher Gegenstand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das schon für sich zu der Leidenschaft, worauf er sich bezieht, geneigt ist: so entsteht plötzlich die erhöhete Wirksamkeit, die der Grund des Enthusiasmus ist. Bey reizbaren Seelen, die gewisse Empfindungen, von welcher Art sie seyn, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden selbige bisweilen von einer gering scheinenden Ursache mit großer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geseufzet, und selbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen schmerzhaften Verlust vertieft gewesen; wer Empfindungen, von welcher Art sie seyn, lange in seinem Herzen genährt hat: der erfährt den vollen Ausbruch derselben, als einen plötzlichen Sturm, sobald eine auch blos zufällige Gelegenheit nur eine einzige dahin gehörige Vorstellung recht klar macht. Wie ein einziger Funke schnell einen großen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt gewesen; so kann die geringste Vorstellung von einer gewissen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufweken. Auf diese Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewisser Art lange in ihrem Busen genährt haben, der volle Enthusiasmus erwekt, so bald ein damit verbundener Gegenstand, durch welche Veranlassung es seyn mag, in einem sehr lebhaften Licht erschei-

net. Horaz sieht seinen Freund, Virgil, in ein Schiff steigen, und wünscht ihm eine glükliche Reise. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer solchen Reise ein; die Zärtlichkeit für seinen Freund sezt ihn in Schreken; er verwünscht die Erfindung solcher verwegenen Reisen, und nun wacht plözlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menschen gedacht oder empfunden hat. So ist der Enthusiasmus der bekannten Ode an den Virgil entstanden *).

Die andre Art der Begeisterung äußert ähnliche Erscheinungen in der Vorstellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem starken Reiz, der diese Kraft schnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenstandes entstehen. Soll dieser vorzüglich auf den Geist, und nicht blos auf die Empfindung, wirken, so muß er eine deutliche Entwiklung zulassen. Die Vorstellungskraft muß das Mannigfaltige darin erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu sehen. Daraus entstehet eine außerordentliche Anstrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt ist sich so auszudrüken, eine vermehrte Elasticität der Seele, die nun groß genug zu seyn wünschet, einen solchen Gegenstand völlig zu fassen. Der Geist rafft alle seine Kräfte zusammen, ruft sie von allen andern Gegenständen ab, und bestrebt sich nur deutlich zu sehen. Diesen Zustand beschreibt einer unsrer größten Philosophen in folgenden Worten; Psychologis patet, in tali impetu totam quidem animam vires suas intendere, maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quasi fundus animae surgat, nonnihil altius et majus aliquid spiret, pronusque suppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non posse nobis ipsis, multo magis aliis, videbamur *).

Niemand hat die Tiefen der menschlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieses völlig zu erklären. Doch verdient das Wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt sich begreifen, wie gewisse Gegenstände eine Begierde erweken, sie ganz zu fassen und zu entwikeln, und wie die Aufmerksamkeit, durch ein anhaltendes Bestreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beschaffenheit einer Sache, sondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehre und Ruhm sind, große Kraft haben, die Wirksamkeit der Seele ganz auf solche Gegenstände zu heften.

Hat der Geist einmal eine solche bestimmte, durch anhaltende Kraft unterstüzte, Richtung bekommen, so ist sein Bestreben nicht nur stark, sondern auch anhaltend. Der gefaßte Gegenstand schwebt ihm unaufhörlich vor Augen; alle andre Vorstellungen werden nur in der Beziehung auf denselben erwogen. So wie der Geizige in allem, was seine Sinnen rühret, nichts als den Geldwerth, der Ruhmsüchtige nichts, als was seiner Eitelkeit schmeichelt, gewahr wird: so sieht der Künstler, den ein Gegenstand stark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denselben; nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu fassen, nach seinem Genie, vermögend ist. Daß er den Gegenstand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen sieht, ist sehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache alle Aufmerksamkeit auf dieselbe benimmt, daß auch das offen-

*) Lib. I. Od. 3.

*) Aesthetica §. 80.

offenbarste darin unbemerkt bleibet; so wird auf der andern Seite durch das Interesse das Auge so geschärft, daß man auch das unmerklichste gewahr wird.

Nun ist es eine aus der Erfahrung bekannte, wiewol schwer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorstellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenstandes entstehen, sie seyen klar oder dunkel, sich in der Seele auffammeln, daselbst wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden unbemerkt keimen, sich nach und nach entwikeln, und zuletzt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn sehen wir den Gegenstand, zu dem sie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom, vor unsrer Stirne geschwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Gestalt vor uns. Dieses ist der eigentliche Zeitpunkt der Begeisterung.

Nun sieht man seinen Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; man sieht in ihm Dinge, die man noch nie gesehen; was man schon so lange zu sehen gewünscht, erscheinet itzt ohne Anstrengung; man ist geneigt zu glauben, ein wohlthätiges Wesen von höherer Art habe unsre Sinnen geschärft, oder habe auf eine übernatürliche Weise den gewünschten Gegenstand vor unsre Einbildungskraft gestellt.

Aber dieser glükliche Augenblik wie wird er hervorgebracht? wie erlangt der Künstler diesen Beystand der Muse?

— Welcher Macht des Gebets von unsträflichen Lippen,
Welchem sanften unschuldigen Zittern der Brust wird gegeben,
Daß die himmlische ihn in stillen Nächten besuchet,
Oder bey einsamen Quellen verschwiegene Worte zu ihm haucht*)?

Wir wollen dem Künstler den glüklichen Wahn von dem Beystand einer höhern Kraft nicht benehmen; inzwischen aber dem Philosophen, der weniger gläubig ist, folgendes ins Ohr sagen.

Bey der unaufhörlichen Anstrengung der Vorstellungskräfte auf einen einzigen Gegenstand geschieht es wol, und vielleicht auch von ohngefehr, so gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanken davon hervorkömmt. Die große Begierde, mit der man den Gegenstand schon so lange in einem hellern Lichte zu sehen gewünscht, wird nun plötzlich auf das lebhafteste gereizt; nun werden alle Nerven gespannt; die Aufmerksamkeit wird jedem andern Gegenstand entzogen; alle Vorstellungen, die nicht mit der einzigen interessanten verbunden sind, sinken in die Dunkelheit. Selbst die Wirkung der äußern Sinnen wird so geschwächt, daß der Geist daher keine Zerstreuung zu befürchten hat. Desto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht; itzt treten alle gesammelte Vorstellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerstreuung gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünste eingehüllt gesehen, in der Klarheit des hellesten Tages vor unsern Augen steht: so sieht der Künstler in dem süßen Traum der Begeisterung, den gewünschten Gegenstand vor seinem Gesichte; er vernimmt Töne, wenn alles still ist, und fühlt einen Körper, der blos in seiner Einbildung die Wirklichkeit hat.

Hieraus nun läßt sich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zustand der Begeisterung ihre Stärke bekommen, und warum diese einen so vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geschmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorstellung ein ungewöhnliches Leben bekomme; warum abwe-

*) Bodmer.

sende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als itzt vorhanden erscheinen. Hat aber der Künstler in der Begeisterung so lebhafte und so vollkommene Vorstellungen, so wird es ihm auch leicht, sie nach Maaßgebung seiner Kunst, es sey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloße Töne zu äußern.

Einem Werk, oder einem Theil desselben, das in der Begeisterung verfertigt worden, sind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künstler seinen Gegenstand gesehen hat, eingepräget. Alles scheinet aus einer reichen Quelle zu fließen; jedes Wort, jeder Strich ist kräftig, und wirkt gerade das, was er wirken soll. Man merkt es, daß dem Künstler alles leicht gewesen, daß er nichts gesucht, sondern jedes an seinem Orte gesehen hat; daß er ungeduldig gewesen ist, einen Gegenstand, der seine ganze Seele so lebhaft erfüllt hatte, außer sich darzustellen.

Man findet darin nichts mit Sorgfalt abgemessen, nichts, das durch gesuchte Verbindungen sich an das nächste anschließt. Alles folget Schlag auf Schlag; wir werden mit in das Feuer hingerissen, das in der Seele des Künstlers brennt, oder in das sanfte Entzüken gesetzt, das ihn außer sich selbst gebracht hat.

Der Künstler, dem es nicht an Verstand und Genie fehlt, kann des guten Forganges seines Werks versichert seyn, sobald er in Begeisterung gesetzt ist; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu sorgen: er darf sich nur seiner Empfindung überlassen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in seiner Phantasie deutlich vor ihm. Ohne Vorsatz und Ueberlegung ordnet seine Seele jeden Theil auf das beste an, bildet jeden auf das lebhafteste aus. Seine Feder oder Pinsel, seine Hand oder sein Mund, sind nicht schnell genug, das darzustellen, was ihm dargeboten wird. Es sah einmal jemand dem Michel Angelo zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künstlers war etwas wildes, der Hammer stürzte in seiner starken Faust mit Macht auf den Meißel, und die abgeschlagene Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken sollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen sollen *). Damals war dieser große Künstler in der Begeisterung. Er sah das Bild, welches er darstellen wollte, schon in dem Marmorblok; ungedultig es heraus zu bringen, schlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war sicher, nichts von dem Bilde, das er sah, wegzuhauen. So feurig und so sicher ist jeder Künstler, dem die Begeisterung ein Bild in die Phantasie gemahlt hat.

Der Grund aller Begeisterung liegt in einem starken Reiz des Gegenstandes, der die ganze Kraft der Aufmerksamkeit auf sich vereiniget. Daher sind diese zwey Dinge allemal dazu nöthig; ein Gegenstand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seiten des Künstlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenstand löscht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichste Gegenstand ist kaum vermögend eine träge Seele zu erwärmen. Die erste Veranlassung zur Begeisterung hängt also von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre ist eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verstärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der Phan-

*) Diese Anekdote findet sich in einem der Briefe berühmter Künstler, welche vor wenig Jahren in Italien herausgekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3ten Theil der Sammlung.

Phantasie, für das Vollkommene des Verstandes, für das sittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung ersetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo in Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künstler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben sich vergeblich bemühen; wem ein **Claudius** so schätzbar als **Trajan** ist, der muß sich aller schönen Künste enthalten; denn er wird niemal von dem himmlischen Feuer der Muse begeistert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, so muß er diese Gabe der Natur durch fleißige Uebung verstärken. Es gehört zu unserm Vorhaben, daß wir den Künstlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiste haben wir in dem Artikel **Geschmack** ausgeführt. Denn eben die Mittel, welche den angebohrnen Geschmack verstärken und erweitern, erheben die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeisterung alle Kraft der Aufmerksamkeit so nachdrüklich auf einen einzigen Gegenstand gerichtet ist, daß alle andern zugleich vorhandenen Vorstellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, so ist hiernächst die Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenstand einzuschränken, auch ein Mittel zur Begeisterung. Diese Fertigkeit aber erlangt man durch scharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyspiel des **Archimedes**, dem man verschiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein scharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerksamkeit so sehr fesselt, daß auch die stärksten Erschütterungen der äußerlichen Sinnen unmerklich werden. Wer sich demnach im scharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt diese Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit zu fesseln, und wird bey vorkommenden Fällen desto leichter in die Begeisterung versetzt werden.

Diese strenge Aufmerksamkeit wird oft durch die Stille der mitternächtlichen Ruhe, oder durch die Einsamkeit, erleichtert. Daher finden wir oft, daß solche äußerliche Umstände die Begeisterung sehr befördern.

Zu diesen wesentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeisterung kommen noch einige besondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künstlers dazu beytrage, läßt sich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholischer Menschen, über die Raserey solcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen ist, abnehmen. Eine ähnliche Wirkung hat jede außerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüts: der Wein, gesellschaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenschaften geben den Grund zur Begeisterung. Ueberhaupt kann dieselbe durch alles, was uns in so starke Empfindungen setzt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche Erschütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in diesen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenstand unsrer Vorstellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerksamkeit auf uns selbst läßt uns bemerken, daß jede Ursache, welche das Geblüte zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt, die Wirksamkeit unsrer Seelenkräfte vermehre. Man ist witziger, lebhafter, scharfsinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüte etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen mäßigen Ueberfluß starker Getränke dieselbe Wirkung erfahren hat. Daher kömmt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man sich ein wenig erhitzt hat, viel beredter wird, als man anfänglich gewe-

sen.

sen. Menschen von empfindlichen Nerven kann die Musik, auch in so fern sie nur harmonisch ist, in ungemeine Leidenschaft setzen, und wirklich begeistern.

Und hieraus läßt sich erklären, warum aus ganz entgegengesetzten Ursachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm sind, gleiche Wirkungen, in Absicht auf die Begeisterung entstehen können. Jene ladet die Seele durch Wegräumung alles dessen, was sie zerstreuen könnte, zur Aufmerksamkeit auf den einzigen Gegenstand ein; dieser aber treibt sie mit gewaltigen Stößen, gegen die alle übrige Vorstellungen verschwinden, auf den einen Gegenstand hin.

Endlich sind auch die edle Ruhmbegierde, die Lust die Aufmerksamkeit aller Menschen auf sich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefühl der Rechtschaffenheit, gute Mittel zur Begeisterung. Kommen so starke bewegende Kräfte zu einem glüklichen Genie, und zu einem von gesunder Vernunft wol gesättigten Verstand, zu einer wol geordneten Einbildungskraft; so entstehen alsdenn die herrlichsten Früchte der Begeisterung, die in den Werken der größten Künstler bewundert werden.

* *

Ueber Begeisterung, oder Enthusiasmus, ist, vom Jo des Plato (welcher, unter andern, einzeln, von Marc. Wilh. Müller, Hamb. 1782. 8. lat. und gr. aber nie, wie in der vorigen Ausgabe dieses Werkes angezeigt war, von Frd. Ad. Wolf herausgegeben, und von Fl. Sydenham, Lond. 1759. 4. verb. ebend. 1768. 4. in das Englische übersetzt worden ist, und über welchen sich, in dem 37ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. eine Abhandlung von dem Abt Arnaud befindet) — von diesem Jo anzufangen, ist darüber sehr viel geschrieben, und die Sache selbst von sehr vreschiedenen Seiten betrachtet worden. Freylich dürften aber, in den wenigsten dieser Schriften, sich eigentliche Erläuterungen über den vorhergehenden Artikel finden. Ich will, indessen, um die Litteratur des Artikels vollständig zu machen, das, was mir davon bekannt ist, hieher setzen. In lateinischer Sprache: De Enth. seu Furore poet. Dissertat. Auct. Dan. Morhof, bey s. Lect. in Claudiani de Raptu Proserpinae Lib. Rostoch. 1661. 4. und in s. Dissertat. Acad. Hamb. 1699. 4. S. 71 u. f. — Dial. litterar. de Poetis et Prophetis, Auct. Iac. Borremans, Amstel. 1678. 8. — De furore poetico, von Pierre Petit, als Vorrede zu s. Select. Poem. Par. 1683. 8. — Diatr. de Enth. poet. Auct. Henr. Muhlio (eigentlich wohl von Seb. Kortholt) Kilon. 1696. 4. — De Enthus. oratorio, Diss. Henr. Gottl. Wagener, Vit. 1713. 4. — De Enthus. poet. Diatr. Auct. Gottl. Hansch, Lips. 1716. 4. (Nichts, als Erläuterung der Platonischen Ideen darüber) — Dissertat. de Enthus. Veter. Sophistar. et Orat. Auct. I. G. Walchio. Ien. 1720. 4. und in s. parerg. Acad. Lips. 1721. 8. S. 366. — De Enth. poet. Orat. P. Burmanni Sec. Amstel. 1742. 4. — Auch haben noch Joach. Feller und Zentgraf lateinische Dissertationen darüber geschrieben, welche mir nicht naher bekannt sind. — — In italienischer Sprache: Discorso della diversità de furori poetici, von Franc. Patrici, gedr. in der Citta felice, Ven. 1553. 8. und bey s. Schrift Della Poetica. Ferrara 1586. 4. — Discorso del furor poetico, von Lor. Giac. Tabalducci Malespini, in seinen Orazione e Discorsi, Fir. 1575. 4. — Dial. del furor poetico, di Girol. Frachetta. Pad. 1581. 4. — In den Discorsi poet. des Fausto Summo, Pad. 1609. 4. handelt der neunte, — und in den Prose volgari des Agost. Mascardi, Ven. 1630. 12. der zehnte Discorso des ersten Theiles davon. — De' Fantasmi poetici . . . dell' Abate Conti, Mil. 1740. 8. —

Ragio-

Ragionamento filosofico su l'estro poetico, di D. Soria, Pisa 1766. 8. — Dell' Entusiasmo delle belle arti, Mil. 1769. 8. von Sav. Bettinelli, und auch in dessen Opere, Ven. 1783. 8. 8 Bde. Deutsch, Bern 1778. 8. — Auch handeln davon noch: Udeno Nisseli, in dem 2ten Proginn. des 5ten Bds. S. 104. s. Proginn. poet. Fir. 1695. 4. 5 B. — Quadrio, in s. W. Della Stor. e Rag. d'ogni poesia, in dem 3ten Kap. der 3ten Distinz. des 1ten Buches, B. 1. S. 302. — Muratori in dem Werke Della perfetta poesia, im 17ten Kap. des 1ten Buches, S. 167. der Ausg. von 1748. — u. a. m. — — In französischer Sprache: Ausser dem, was Condillac, in dem Essai sur l'origine des Connoissances humaines, T. I. Sect. II. ch. XI. §. 105. S. 145. der Amst. Ausg. v. 1746 — Batteux, in dem Cours de Belles Lettr. Part. II. Sect. IV. S. 24. Par. 1755. 12. darüber sagen, — wird, in dem 3ten Kap. des 2ten Buches der Art de sentir et de juger en matière de gout S. 99. der Strasb. Ausgb. von 1788. untersucht, woher der Enthusiasmus entsteht? Ob aus der Betrachtung des Gegenstandes, oder aus der Seele allein? Ob er Regeln hat? Ob vielleicht Unregelmäßigkeit seine Regel sey? Welche Grenzen diese Unregelmäßigkeit (Desordre) habe? Ob die Schönheiten des Enthusiasmus allen Menschen verständlich seyn müssen? — De l'Enthousiasme, ein Aufs. von Beausobre, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, Ann. 1779. — — In englischer Sprache: A Treatise conc. Enthusiasme, as it is an effect of Nature, but is mistaken by many for either Divine Inspiration, or diabolical possession, by Mer. Casaubon, Lond. 1655. 8. Lat. durch J. F. Mayer, Leipz. 1708. und 1724. 4. (Das Werk enthält 6 Kapitel: Of Enthus. en general; Of divinatory Enth. Of contemplative and phil. Enth. Of Rhetor. Enth. Of poet. Enth. Of precatory Enth.) — Von der Letter concerning Enthusiasm des Shaftsbury (gewöhnlich das erste Stück in der Samml. s. Schriften) gehört nur der Anfang hieher. — Was in den Letters of Fitzosborne, Lond. 1752. 1776. 8. d. Leipz. 1754. 8. und in den Letters . . . on retirement, melancholy and enthusiasm, Lond. 1762. 8. von Langhorn vorkömmt, ist wenig, und geht mehr auf Schwärmerey. — — In deutscher Sprache: Ein Aufsatz darüber in dem 4ten St. der vermischten Beyträge zur Philosophie und den sch. Wissensch. Bresl. 1763. 8. — Joh. Chr. Briegleb Betrachtung über den historischen Enthusiasmus, Altenb. 1771. 8. — Ein Aufs. in dem 2ten St. N. XIII. der neuen Miscellaneen, Leipz. 1775. 8. (Zum Theil nach dem Art. Enthousiasme in der Encyclop. und der vorhin angeführten Briefe des Langhorn, zum Theil eigene, scharfsinnige und einleuchtende Ideen) — Ueber die Schönheiten des poetischen Enthusiasmus, von P. G. H. Halle 1776. 8. — Ein Aufs. in dem 1ten Bde. des deutschen Museums, vom J. 1782. S. 387. — Ein Aufs. in den vermischten Schriften von Joh. G. Wiggers, Leipz. 1784. 8. — Ein Aufsatz (der 17te) im 2ten B. der litter. Chronik, Bern 1786. 8. S. 324.

Begleitung.

(Musik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptstimmen unterstützen, besonders des Generalbasses, der die ganze Harmonie, worauf das Tonstük beruhet, anschlägt. Jedes Tonstük hat, nach der itzigen Beschaffenheit der Musik, eine oder mehrere Hauptstimmen, die den eigentlichen Gesang oder die Melodie führen. Dieser werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptstimmen beständig durch harmonische Töne begleiten. Unter diesen begleitenden Stimmen ist der Baß die vorzüglichste; besonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie

monie beruhet, auch noch die übrigen zur völligen Harmonie gehörigen Töne anschlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geschieht.

Durch die gute Begleitung erhält also ein Tonstük seine wahre Vollkommenheit; so wie es durch eine schlechte alle Schönheiten verlieren kann. Der Tonsetzer schreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukömmt, vor; nur in dem Generalbaß wird blos das Wesentlichste angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlassen; weil es nicht möglich ist, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuschreiben, ohne seine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonsetzer in Absicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Satze selbst zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und ist an den Orten, wo die Regeln des Satzes entwikelt worden sind, zu finden. Die Rede ist hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen sind. Diesen sind (den Generalbassisten ausgenommen) alle Töne, die sie zu spielen haben, genau vorgeschrieben; also kömmt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeschriebenen an.

Aber auch dazu wird so viel Geschmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuosen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Falle die besondre Beschaffenheit des Instruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er sein Instrument zu stimmen, und jeden Ton auf demselben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wissen.

Des Takts muß er so vollkommen Meister seyn, daß er sich mit der größten Leichtigkeit allezeit nach der Hauptstimme richtet, auch da, wo diese etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler selbst ziemlich bedekt werden können.

Er muß so viel Geschmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Absichten des Setzers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was seine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben soll, wo er die Töne der Hauptstimme unterstützen, oder selbigen blos zur Schattirung dienen soll.

Es ist ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeiner Spieler geschikt genug sey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten ist offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verstehen müssen, als Noten lesen und Noten treffen. Dennoch herrscht das berührte Vorurtheil so sehr, daß eine gute Begleitung eine eben so seltene Sache ist, als eine in allen Stüken vollkommene Composition.

Ein vollkommener Begleiter ist vielleicht eine weit seltnere Sache, als ein vollkommener Solospieler. Da man also nur selten voraus setzen kann, daß die Begleiter aus eigner Einsicht und aus Gefühl, was ihnen oblieget, in Acht nehmen, so ist wenigstens darauf zu dringen, daß sie vorsichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können sie sich am sichersten verwahren, wenn sie sich genau an dem halten, was der Tonsetzer ihrer Parthie vorgeschrieben hat; wenn sie nichts dazu thun, und nichts davon weglassen. Sie müssen sich dieses tief einprägen, daß sie mit ihren Stimmen weder herrschen, noch sich hervor thun, sondern der Hauptstimme dienen sollen. Sie thun am besten, sich aller Manieren, aller

aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, so wie sie steht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigsten Haltung, so anzugeben, daß man ihre Parthie nicht besonders bemerkt, daß selbige sich hinter der Hauptstimme gleichsam verstekt.

Vorzüglich müssen sich die Baßisten der äußersten Reinigkeit, so wie der höchsten Einfalt, befleißen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Baßiste sich durch Zierrathen zeigen will. Er löscht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus; nicht zu gedenken, daß dem Baßisten das Zierlichthun eben so ansteht, als wenn ein alter Mann sich schminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß ist die wichtigste aller begleitenden Stimmen; denn jeder kleinste Fehler desselben verderbt viel, und jede kleinste Schönheit erhebt die Hauptstimme; also ist im Basse nichts klein. Darum sollte er nur Spielern von dem feinsten Geschmak anvertrauet werden. Das gewisseste Zeichen, daß ein Capellmeister den wahren Geschmak der Musik nicht habe, ist dieses, wenn er die Bässe schlechten Spielern anvertrauet.

Wer die besondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Instrumente näher erforschen will, der kann in **Quanzens Anweisung** die Flöte zu spielen, den ganzen XVII. Abschnitt nachlesen.

Der begleitende Generalbaß hat seine Schwierigkeiten. Man soll die vollständige Harmonie anschlagen. Diese kann der Spieler nicht anders, als durch die vor sich habende Partitur, oder durch die Bezifferung des Basses wissen. Hat er das erste, so ist es in geschwinden Sachen sehr schwer, alle Stimmen zu übersehen. Zu dieser Fertigkeit gelangen nur wenige; hat er einen bezifferten Baß vor sich, so macht ihn sowol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem besondern Artikel gesprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die großen Schwierigkeiten dieser Sache einzusehen wünscht, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbasses nachsehen. Sich in die besondern Regeln der Begleitung einzulassen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig sind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbaßiste nur die Harmonie anzugeben hat, so muß er sich aller Zierrathen, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und sich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er schlechtweg anschlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeschrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeschrieben, so muß er sie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entstünde ein Klimpern, das der Majestät der Harmonie schaden, und auch oft den Gesang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzu gefügt werden müsse, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie selbst an die Hand, da sie zwischen dem Grundton 1 und seiner Octave ½ keinen Ton angiebt *). Es ist auch gar leicht zu sehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe seltsam dissonirende Töne hervorbringen würden.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu sehen, daß er die Hauptstimme in einer schiklichen Höhe begleite. Einen hohen Discant soll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Tenor in der Höhe einer Discantstimme begleiten; sondern in jedem Fall sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten.

*) S. Harmonie.

In Ansehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags ist jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachischen Werks mit der genauesten Ueberlegung studire *).

❧ ❧

Ueber die Begleitung sind in italienischer Sprache geschrieben: Regole per il basso continuo . . . di Galeazzo Sabbatini, Rom. 1699. 4. — L'armonico pratico al Cembalo . . . di Franc. Casparini, Ven. 1708. 1715. 4. — Regole armoniche, o siano precetti raggionati per apprendere . . . l'accompagnamento del Basso sopra gli Strumenti da Tasto, come l'Organo, il Cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — In französischer Sprache: Bey der Methode pour la Theorbe, p. Ch. Fleury, Par. 1678. 8. finden sich Principes de Musique, aus einer Tabelle, mit beygefügten Regeln bestehend, vermittelst welcher man den Generalbaß mit- und ohne Zahlen, in sehr kurzer Zeit, soll von selbst lernen können. — Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres instrumens, p. Mich. de St. Lambert, Par. 1680. und 1708. 8. — Traité d'accompagnement, et de Composition selon la règle des Octaves de la Musique: ouvrage . . . utile pour la transposition à ceux qui se mêlent du Chant et des Instrumens d'accord, ou d'une partie seule, et pour apprendre à chiffrer la Basse continue, p. le Sr. Campion, Amst. 1710. 8. — Principes de l'accompagnement du Clavecin, exposés dans des tables, p. J. Frcs. d'Andrieu, Par. 1719. 8. — Traité de l'accompagnement par Mr. de Laire, Par. 1729. 4. — Dissertation sur les differentes methodes de l'Accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue, p. J. B. Rameau, Par. 1732. 4. und Dissertat. sur les différentes methodes de l'accompagnement, von ebend. Par. 1742. 4. — L'art de l'accompagnement, ou methode nouvelle et commode, pour apprendre à executer promptement, et avec gout, la Basse continue sur le Clavecin, p. Mr. Geminiani (ursprünglich, so viel ich weiß, englisch geschrieben; aber in dem Originale mir nicht bekannt.) — Methode pour l'accompagnement du Clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent la Harpe, p. Mr. Garnier. — Abregé des règles de composition et d'accompagnement, p. Mr. de Vismes. — Traité theoretique et pratique de l'accompagnement du Clavecin, p. Mr. de la Porte, Par. 1753. 4. — Essai sur l'accompagnement de Clavecin, p. Mr. Clement, Par. 1759. 8. — Ob eine, von H. Rodolphe, einem Deutschen, angekündigte Theorie der Begleitung (s. Cramers Magazin der Musik B. 1. S. 834) heraus gekommen ist, weiß ich nicht. — — In deutscher Sprache: Anweisungen dazu kommen in den mehresten Anweisungen zum Clavierspielen, als in — Heinr. Laags Anfangsgründen zum Clavierspielen und zum Generalbaß, Osnabr. 1744. 4. — im 2ten Th. von G. S. Löhleins Clavierschule, Züll. 1781. 4. — so wie auch in Leop. Mozarts . . . Gründlicher Violinschule, Augsb. 1756 und 1770. 4. vor. — Und in der Kirnbergerschen Kunst des reinen Satzes handelt der erste Abschnitt der ersten Abtheilung des 2ten Thls. von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie. — — Zur Vollendung des Begriffes von Begleitung überhaupt können die Artikel, Accompagnement und Accompagner dienen. — —

S. übrigens den Artikel Generalbaß.

*) Carl Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. II. Theil, S. 242 u. f.

Behandlung.

(Zeichnende Künste.)

Durch die Behandlung verstehet man die, jedem Künstler besondre, Art, den Pinsel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in so fern sie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferstecher ein Gesicht durch Punkte, oder durch kleine abgesonderte Striche, oder durch Schraffirungen, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie Pitteri thut, oder durch eine einzige im Zirkel herumlaufende Linie, nach Mellans und Turneisers Art, herausbringen. Eben so kann der Mahler die mechanische Führung des Pinsels auf vielerley Arten abändern: einer setzet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde soll gesehen werden, diese Farben in einander zu schmelzen: ein andrer arbeitet sie mit dem Pinsel so in einander, daß keine besonders kann erkannt werden. Fast jeder Mahler hat seine eigne Art zu verfahren, aus welcher seine Hand kann erkannt werden.

Derselbige Gegenstand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch ist die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteristisches in Absicht auf denselben haben, und in so fern muß sie ihm gemäß seyn. Es wäre ein grosser Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit sich führet, zu einem Gemählde von strengem heftigem Inhalt gewählt würde; so wie es unschiklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von sanftem Inhalt zu wählen. Dies ist die vornehmste Betrachtung, die der Künstler zu machen hat. Vollkommene Meister der Kunst müssen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein großer Kenner von Wille sagt: mit Rigaud Rigaud und mit Netschern Netscher seyn können *). Auch hierin hat der Künstler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geschlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernstere Gesicht des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit bestreut. Wie der Dichter seinem Vers Weichlichkeit oder eine strengere Harmonie giebt, so muß auch der Mahler, und so der Kupferstecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in seiner Gewalt hat, muß auch blos Arbeiten von einer Gattung des Inhalts machen. Ein Mieris oder Gerhard Dow muß keine Schlachten, und ein Bourgnignon keine Scenen eines blos niedlichen Inhalts mahlen.

Und so wird auch ein verständiger Kupferstecher, der sich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, sich wol hüten Gemählde zu unternehmen, deren Charakter seiner Behandlung zuwider ist. In den schönen Künsten ist nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabstichels und der Radirnadel; dabey sind verschiedene Arten so genau charakteristisch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit sagen kann, sie seyen zu gewissen Gattungen des Inhalts die besten. So kann man gewiß sagen, daß die Behandlung des Waterlo zu der Art der Landschaft, die er gewählt hat, die beste, und daß Callots Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beste sey.

Diese Materie verdient von einem großen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die großen Gallerien vorgesetzt

*) Betrachtungen über die Mahlerey von Hrn. von Hagedorn. S. 766.

setzt sind, und große Kupfersammlungen unter Händen haben, könnten die besten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen sind, sollten auf das fleißigste bemerkt und sowol ihr Charakter, als die besondre Art des Ausdruks, dazu er sich schikt, bestimmt werden.

Nächst dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rüksicht auf die äußerlichen Umstände in Erwägung gezogen werden. Was bestimmt ist in der Ferne gesehen zu werden, es sey klein oder groß, muß diesem Umstande gemäß behandelt werden, und so auch nach andern zufälligen Bedingungen. Diese Betrachtung aber ist leichter als die erstere, und fast jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geschrieben hat, ist über diesen Punkt mit Nutzen nachzulesen. Man sehe unter andern **Richardsons** Traité de la peinture, in dem Abschnitt von der Behandlung*); **Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey**, die 53, 54 und 55 Betrachtung; **Laireßens Mahlerbuch** und die fürtrefflichen Anmerkungen des **L. da Vinci**, die französisch unter dem Titel: Traité de la peinture, heraus gekommen sind. In diesen beyden Werken sind die Anmerkungen über die Behandlung sehr zerstreut, aber von so großer Wichtigkeit, daß es sich der Mühe wol lohnet, sie zusammen zu suchen.

Wegen der Kupferstiche kann **Florent le Comte** in dem 1. Theil; die neue von **Cochin** besorgte Ausgabe von **Abr. Boßens** Werk, und die aus dem Englischen übersetzte Abhandlung von Kupferstichen, welche kürzlich (1768) in Leipzig herausgekommen ist, nachgelesen werden.

*) S. 131. Amst. Ausg. von 1728.

Beißend.
(Redende Künste.)

Was einen scharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das Beißende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet ist, verächtlich zu machen, und ihn empfindlich zu beleidigen. Es hat demnach seinen eigentlichen Sitz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Person äußerst verächtlich zu machen. Ein Beyspiel einer sehr beißenden Rede kann folgende Stelle geben *): Quid ad haec Naevius? Ridet scil. nostram amentiam, qui in vita sua rationem summi officii desideremus, et instituta bonorum virorum requiramus. Quid mihi, inquit, cum ista summa sanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, ista officia viri boni u. s. f. Wenn der Spott so ist, daß er auf keinerley Weise kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, sich zu vertheidigen, benimmt, so ist er höchst beißend.

Die Wirkung desselben ist, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszusetzen, sondern ihn auch zum Stillschweigen zu bringen. Das Beißende ist demnach ein sehr kräftiges Mittel gegen einen boshaften und lasterhaften Gegner. Was sonst von seiner Wirkung und Anwendung zu sagen ist, wird in dem Artikel, Spott, weiter ausgeführt.

Belebung.
(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die leblose Wesen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Personen vorstellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Ursprung in einer starken Leiden-

*) Cicero pro P. Quintio.

denschaft, in welcher Berge und Thäler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Wesen angerufen werden, oder in einer höchst lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Körper, jedem Körper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines schönen Auges als einen Pfeil, der tief in die Brust gedrungen ist, fühlet, in einem reizenden Auge die Grazien*), auf einer schönen Brust eine Schaar Liebesgötter sieht. Aus dieser Quelle entstehen die allegorischen Wesen, deren Gebrauch sich so weit in der Dichtkunst ausgebreitet hat**). Jedermann fühlt, wie stark und sinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die sonst nur im Verstande liegen, der Einbildungskraft und einigermaaßen den Sinnen körperlich vorgestellt werden.

* *

Von der Belebung in den redenden Künsten überhaupt, oder von den Mitteln, welche der Rede überhaupt Leben geben, und deren wohl mehrere, als die bloße Prosopopee sind, handelt, unter mehrern, Campbell in dem 3ten Buche seiner Philosophy of Rhetorik, Lond. 1776. 8. (B. 2. S. 157.) — — Von der eigentlichen Figur, Home, im 1ten Abschn. des 20ten Kap. (B. 2. S. 228. vierte Ausg.) der auch, mit Verweisung auf den ersten Band seines Werkes, die Entstehung der Figur aus der Natur der menschlichen Seele entwickelt, und dessen ganzes 20tes Kap. im Grunde hierher gehört. — Priestley in der 29ten Vorles. (S. 261 der deutschen Uebers.) der auch, in den vorhergehenden Vorlesungen des 3ten Theils, Manches, das zur Belebung überhaupt gehört, beygebracht hat. — — Belebung in den bildenden Künsten, deren Herr Sulzer gar nicht gedenkt, wird durch das, was, im weitsten Umfang, bey ihnen Ausdruck heißt, erhalten; und die bey diesem Artikel angeführten Schriften sind demnach auch bey diesem zu Rathe zu ziehen. Eine andere Art von Belebung wird den Werken dieser Künste durch das, was man Staffirung nennt, gegeben, siehe daher diesen Artikel.

*) 'Οινωπας ὀσσοις χαριτας 'Αφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vſ. 236.

**) S. Allegorie auf der 73 u. f. S.

Beleuchtung.

(Zeichnende Künste.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache sichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenstand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er seine besondre Wirkung auf das Auge. Durch die Art der Beleuchtung kann eine Landschaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem sie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft ist die Wirkung von verschiedenen Arten der Beleuchtung so sehr verschieden, daß man sich kaum bereden kann, dieselbe Sache zu sehen; da blos das Licht sie so angenehm oder so gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen seyn, die Wirkungen der verschiedenen Beleuchtung eines Gegenstandes ausführlich beschreiben zu wollen. Die Absicht dieses Artikels geht blos dahin, die angehenden Künstler zu einer genauen Aufmerksamkeit auf diese Sache zu bringen. Denn die Kenntniß derselben ist ein wichtiger Theil der Kunst des Mahlers.

Ueber diese verschiedenen Wirkungen kann man sich am besten unterrichten, wenn man einerley Gegenstand unter vielerley verschiedenen Beleuchtungen oft betrachtet; wenn z. B. eine Gegend bey sehr heller, und bey trüber Luft, bey starkem Sonnenschein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig stehender Sonne,

Sonne, bey vorwerts, seitwerts und rükwerts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieser veränderten Umstände sieht man ein andres Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieser Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder schlechte Wirkung der Beleuchtung sich offenbaret, da erforsche der Mahler die Ursache derselben. Es wäre eine höchst wichtige Uebung für ihn, denselbigen Gegenstand unter gar vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu schattiren, diese Zeichnungen fleißig gegen einander zu halten, und so lange daran zu studiren, bis jede geringste Verschiedenheit derselben nach ihren Ursachen und Wirkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunst würde höher getrieben seyn, als sie wirklich ist, wenn die, welche sie ausüben, den gehörigen Fleiß zu Erforschung ihrer Geheimnisse anwendeten.

Diesem Studiren in der Natur kann man auch durch künstliche Veranstaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieser besondern Absicht, wenn dieselbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verschiedene Modele durch leichte Veranstaltungen jeder Art der Beleuchtung ausgesetzt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten stehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verschiedener Helligkeit und verschiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigsten ist jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranstaltungen in seinem Arbeitszimmer mache. Dieses müßte so liegen, daß er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenster aber müßte nach Gefallen eröffnet und verschlossen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenstände liegen, müßte man mit verschiedenen Tüchern behängen können. Auf diese Weise würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueste erkannt werden.

Ohne dergleichen Veranstaltungen wird der Mahler schwerlich zu der Einsicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen natürlichen Darstellung der Sache erfodert wird.



Von der Beleuchtung handelt Lairesse in den ersten 19 Kap. des 5ten Buches seines großen Mahlerbuches B. 2. Abth. 2. S. 3 u. f. Augsb. von 1784. — Hr. v. Hagedorn in der 45, 46 und 47 Betr. — — Mehrere hieher gehörige Schriften werden sich bey dem Art. **Helldunkel**, **Schattirung**, angezeigt finden.

Beredsamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den schönen Künsten, der in diesem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden ist, sollen sie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menschen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen*). Diese Bestimmung scheinet die Beredsamkeit in dem weitesten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht so tief in die Seele dringende, noch so lebhafte Eindrüke, wie die Künste, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann sie alle nur mögliche Arten klarer Vorstellungen erweken, die ganz außer dem Gebiete jener reizendern Künste sind. Also verdient

*) S. Künste.

dient diese Kunst auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Ursachen und Wirkungen, in ihrer mannichfaltigen Anwendung und in den verschiedenen äußerlichen Veränderungen, die sie erlitten hat, mit Aufmerksamkeit betrachtet zu werden.

Wie der ein Mahler ist, der jeden sichtbaren Gegenstand durch Zeichnung und Farben so nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorstellungen erwekt, die er selbst von dem Urbilde hat; so schreibt man dem Beredsamkeit zu, der das, was er denkt, und empfindet, durch die gemeine Rede so auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieselben Vorstellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieses kann nicht geschehen, wenn er nicht selbst mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet: demnach besitzt der Redner die Fähigkeit, seine eigenen Vorstellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben, und sie durch die Rede auszudrüken: und darin besteht die wahre Anlage zur Beredsamkeit.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geschiklichkeit, jeden Gegenstand, so wie er ihn sieht, auszudrüken; er muß ihn so nachahmen können, daß er nach seiner Art am vortheilhaftesten in die Augen fällt, und den lebhaftesten Eindruk macht. Eben so fodert man auch von dem Redner, daß er seinen Gegenstand in dem vortheilhaftesten Licht und so zeige, wie er in seiner Art die stärkste Wirkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin ist die vollkommene Beredsamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenstand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, sich so vorzustellen, daß er den stärksten Eindruk mache, und denselben dieser Vorstellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schwester, der Dichtkunst, unterscheidet sie sich darin, daß sie sowol in ihren Vorstellungen selbst, als in dem Ausdruk derselben, weniger sinnlich ist, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk sucht. Von der ihr verwandten Philosophie aber geht sie darin ab, daß sie bey klaren Vorstellungen stehen bleibt, da jene die höchste Deutlichkeit sucht; daß sie so gar das, was die Philosophie deutlich entwikelt hat, wieder sinnlich macht, damit es fühlbar und wirksam werde. Von der bloßen Wolredenheit geht die Beredsamkeit in ihren Absichten ab. Jene sucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; sie sieht ihren Gegenstand blos von der angenehmen und belustigenden Seite an, mischt allerhand fremde Zierrathen zu ihrer besondern Absicht in dieselbe; da diese allemal den bestimmten Zweck hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die sie braucht, müssen blos zur Erreichung dieser Absicht dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, so weit die innern Sinnen einzudringen vermögend sind; da jene sich mehr an dem Aeußerlichen derselben hält. Ohne durchdringenden Verstand kann man nicht beredt seyn; aber die bloße Wolredenheit besitzen auch Menschen, die selten die wahre innere Beschaffenheit der Dinge einsehen. Das Talent, alles, was man sich vorstellt, leicht und angenehm auszudrüken, ist das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es ist aber nur ein geringer Theil dessen, was zur Beredsamkeit gehört.

Die Absicht, die die Beredsamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, sucht sie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht setzt sie die wahre Beschaffenheit der Sachen in das helleste Licht, ohne Schmuck und ohne Zusatz; hat sie zu über-

überzeugen, so nimmt sie ihre Beweise aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; sie zerstreuet die Nebel der Unwissenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falschen den Schein des Wahren, und reißt dem Bösen geradezu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und überläßt sich dem Gefühl des Wahren und Guten; sie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde als ihr zukömmt. Aus jener Empfindung entsteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit sie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung sucht sie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da sie sich dem Gefühl ihrer Vorstellungen ganz überläßt, hat sie selten nöthig, den Ausdruk zu suchen; die Worte fließen in vollem Strohm sanft oder heftig, lieblich oder ernsthaft, schlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, sieht und empfindet nichts, als die Sachen; seine Aufmerksamkeit wird niemals auf den Redner, sondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer ist sie bisweilen philosophisch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemessen*); oder popular, mehr sinnlich, weniger gelehrt, und sucht die Vorstellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren *); nur sophistisch und ausschweifend ist sie niemals **).

Zu dieser Kunst werden viele und große, sowol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden †). Von den Mitteln aber, wodurch der Redner seinen Vorstellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, Redekunst, gehandelt.

Man kann der Beredsamkeit den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen. Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glüklicher zu machen. Durch sie haben die ersten Weisen die zerstreuten Menschen zum gesellschaftlichen Leben versammelt, ihnen Sitten und Gesetze beliebt gemacht; durch sie sind

*) Horum (Philosophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenses habet. - Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi causa non capiendi loquuntur: ut in eo ipso, quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam necesse sit facere videantur. Cicero in Orat. So dachte ohne Zweifel Dionysius aus Halicarnassus, der den Phädon des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philosophisch genug sey.

*) Est igitur haec facultas in eo, quem volumus eloquentem esse, ut definire rem possit, neque id faciat tam presse et anguste, quam in illis eruditissimis disputationibus fieri solet: sed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius — cum res postulabit, genus universum in species certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partietur ac divider. Ibid.

**) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in caussis, persequi. Sed hoc differunt, quod, cum sit propositum, non perturbare animos sed placare potius, nec tam persuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius: concinnas magis sententias exquirunt, quam probabiles. A re saepe discedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissime similiter extrema definiunt, Ib. An dieser Beschreibung wird man noch izt die Beredsamkeit einiger französischen Scribenten erkennen.

†) S. Redner.

sind Plato, Xenophon, Cicero, Rousseau, zu Lehrern der Menschen worden. Sie unterrichtet einzele Menschen und ganze Gesellschaften von ihrem wahren Interesse; durch sie werden die Empfindungen der Ehre, der Menschlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute sehen, von demselben lebhaft gerührt werden, die dabey die Gabe haben, alles, was sie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunst besitzen, von der man mit Wahrheit sagt: daß sie die Sinnen der Menschen lenkt und die Gemüther besänftiget *); können solche Männer nicht als Geschenke des Himmels angesehen werden? als Lehrer und Vorsteher der Menschen, bestimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Gesinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

In der Beredsamkeit findet die ächte Politik das wichtigste Mittel den Staat glüklich zu machen. Aeusserlicher Zwang macht keine gute Bürger; durch ihn ist der Staat eine leblose Maschine, die nicht länger geht, als so lang eine fremde Kraft auf sie drükt; durch die Beredsamkeit bekömmt sie eine innere lebendige Kraft, wodurch sie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weisen Regenten ist sie ein Zauberstab, der eine wüste Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitsam, ein feiges beherzt, ein unverständiges verständig macht. Steht sie dem Philosophen bey, so breitet sich Vernunft und Einsicht über ein ganzes Volk aus; leistet sie ihre Hülfe dem Moralisten, so nehmen Gesinnungen der Rechtschaffenheit, der Redlichkeit und der Groß-

*) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. I. 152.

muth, die Stelle der Unsittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenschaften ein: durch sie wird alsdenn ein wildes, ruchloses, frevelhaftes Volk, gesittet und tugendhaft. Durch sie unterstützt konnte der unsterbliche Tullius einen wilden, äußerst aufgebrachten Pöbel, besänftigen *). Durch sie brachte dieser Patriot das römische Volk dahin, daß es eine Sache, die es seit Jahrhunderten gewünscht und für das größte Glük angesehen hatte, freywillig verwarf **). Und hätte nicht das Schiksal Roms Untergang beschlossen, so wäre es durch die Beredsamkeit dieses einzigen Mannes gerettet worden.

Diese Kraft hat die Beredsamkeit nicht nur alsdenn, wenn sie sich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort, zu rechter Zeit gesprochen, mehr Kraft, als eine lange Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucydides und Livius den Heerführern in den Mund legen, sind selten so wirksam, als ein zuversichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuversicht gesprochen: wie das, wodurch ein griechischer Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde schreken wollte, seinem Heere Muth gab: **Es ist nicht unsre Art zu fragen, wie stark der Feind sey, sondern wo wir ihn antreffen können.**

Also kann die Beredsamkeit, auch ohne Veranstaltung, mitten in den Geschäfften, durch wenig Worte die größte Wirkung thun. Durch diese Art der Beredsamkeit hat Sokrates durch eine einzige Unterredung aus einem

*) S. Plutarch im Cicero.
**) Te dicente legem agrariam, hoc est alimenta sua, abdicaverunt tribus. Plin. Hist. Nat. L. VII. c. 30.

einem ausschweifenden Jüngling beynahe einen Heiligen gemacht*). So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entschließungen erweken, sondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derselben in das Gemüth legen. Die Beredsamkeit des Umganges, die Sokrates in einem so hohen Grade besaß, ist so wichtig, als die, die in öffentlichen Versammlungen erscheint, oder in öffentlichen Schriften spricht. Deßwegen sollte sie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung seyn. Es sind unzählige Gelegenheiten, wo sie höchst wichtig ist: und wo ist der Mensch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder sie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder sie zu etwas zu bereden, oder gute Gesinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenschaften zu besänftigen? Nur die wahre Beredsamkeit kann dieses thun.

Aus diesen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiser Gesetzgeber für die Aufnahme dieser wichtigen Kunst überhaupt, und für die gute Anwendung derselben, niemals gleichgültig seyn wird. Alle schönen Künste sind einem Staat nützlich, diese allein ist nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin versinken soll. „Warum geben „wir uns doch so viel Mühe," (sagt ein großer Dichter) „alle Künste als „nothwendige Dinge zu lernen, und „versäumen die Kunst der Ueberre„dung, als die einzige Führerin der „Menschen**)?" Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredsamkeit gleichgültig ist, dem ist auch die Wolfahrt seines Volks gleichgültig; er ist gewiß nicht der Vater seines Landes, sondern höchstens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derselben zu haben; er hat weder den Vorsatz, sein Volk verständig und gesittet zu sehen, noch den Willen, dasselbe gut zu regieren.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen sind nur wenige Staaten, die zu den Geschäften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten. Aber welcher Gesetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit seinem Volke zu reden? Wo ist ein gesittetes Volk, bey dem nicht wenigstens in sittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftsteller ohne Beruf erscheinen? Dem Gesetzgeber, der nicht ein Tyrann ist, muß daran gelegen seyn, daß sein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen seiner Verordnungen, seiner Befehle, seiner Veranstaltungen, seiner Forderungen überzeuget werde. Auch die uneingeschränkteste Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieser kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wohlthäter der Völker zu seyn, strebt, ist auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredsamkeit unterstützt werden. Nur alsdenn können sie den vortheilhaftesten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich sind sie es nur, durch die die Vernunft ausgebritet, die Finsterniß der Unwissenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das sittliche Gefühl von dem Guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredsamkeit von den meisten Gerichtshöfen abgewiesen hat, dagegen läßt sich mit Recht nichts

*) S. Diog. Laert. in Socr. C. V.
**) Eurip. in Hecuba vers. 815. seq.

nichts einwenden. Richter müssen erleuchtete und einsichtsvolle Personen seyn, die nicht handeln, sondern nur einsehen müssen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben sie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht großer Einsicht, urtheilen, oder zu einem einstimmigen Zwek handeln soll, da muß es Männer haben, die an seiner Statt untersuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

Vermuthlich ist auch der Mißbrauch, der sehr oft von der Beredsamkeit gemacht worden, die Hauptursache, daß verschiedene Gesetzgeber sie aus den Gerichtshöfen verbannt haben, denn je größer ihre Kraft ist, je schädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigste Arzneymittel in den Händen eines Unwissenden zum Gift wird, so wird die Beredsamkeit in den Händen eines Boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Besorgung des Mißbrauchs, die den Gesetzgeber in Creta bewogen hat, sie als eine Verführerin des Volks aus seinem Staate zu verbannen *). Diese Vorsicht aber war zu weit getrieben: es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder wenigstens ihn sehr einzuschränken.

Der Ursprung dieser Kunst muß in den ersten Zeiten des gesellschaftlichen Lebens gesucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet ist, so entsteht aus großen gesellschaftlichen Angelegenheiten das Bestreben, in dem die Beredsamkeit ihren Ursprung hat. Ein Patriot sucht die Gedanken des Volks nach seiner Einsicht zu lenken. Man kann also die Erfindung dieser Kunst keiner besondern Zeit und keinem Volke besonders zuschreiben. Sie ist eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimisch; nur nimmt sie etwas vom dem Charakter des Himmelstrichs, unter dem sie hervorkömmt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunst verwandelt haben, können wir nicht sagen. Vielleicht haben die asiatischen Griechen dieses gethan. Wenn es wahr ist, was man von den Verordnungen des **Thales** in Creta, und des **Lykurgus** in Sparta sagt*): so scheinet die Beredsamkeit schon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunst, gewesen zu seyn, deren Regeln gelehrt worden sind. Daß aber schon vor dieser Zeit die Kunst zu reden geblüht habe, beweist **Homer**, der vollkommenste Redner. Die Reden, die er seinen Helden in den Mund legt, sind nach Maßgebung der Personen und der Umstände vollkommen. Ob aber schon zu seiner Zeit Schulen der Beredsamkeit, oder besondre Lehrer derselben gewesen seyn, läßt sich nicht sagen. Den Philosophen **Bias** stellt **Diogenes Laertius** als einen großen gerichtlichen Redner vor; woraus sich wenigstens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredsamkeit nicht erst, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des **Perikles** in Flor gekommen. Sie scheint vielmehr zu den Zeiten dieses Staatsmannes in Athen ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben. Man sagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er sich vorgesetzt hatte, habe bereden können. Ein sehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die **Thucydides** dem spartanischen König **Archidamus** auf die Frage gegeben: wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucydides, stärker im Ringen sey: „das ist „schwer zu sagen;“ (war die Antwort,) „denn wenn ich ihn im Ringen zu „Boden geworfen habe, so kann er „doch

*) S. Sextus. Emp. advers. Mathem. L. II.

*) Sextus l. c.

„doch die Zuschauer bereden, daß ich „nicht ihn, sondern er mich umge„worfen habe *).“

Natürlicher Weise mußte in Athen, nachdem einmal die Demokratie da eingeführt war, die Beredsamkeit die wichtigste Kunst werden, weil man durch sie beynahe zum unumschränkten Herrn des Staats wurde, wie Perikles wirklich gewesen ist. Damals also, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedsamkeit lernte. Also kam die Beredsamkeit bey diesem, ohnedem mit dem glüklichsten Genie begabten Volke, auf den höchsten Grad der Vollkommenheit. Wer irgend einige Vorzüge des Genies in sich empfand, der wurde ein Redner, oder er suchte die Theorie dieser Kunst ins Licht zu setzen. Die theoretischen Werke aus den damaligen Zeiten sind alle, bis auf die Rhetorik des Aristoteles, für uns verloren. Hingegen sind noch Meisterstüke von wirklichen Werken der öffentlichen Beredsamkeit aus den goldenen Zeiten derselben übrig, die man in der Geschichte des Thucydides, und in den Werken des Isokrates, des Demosthenes und des Aeschines findet. Vom Isokrates sagt man, er sey der erste, der das Studium des Mechanischen im Ausdruke, des Wohlklanges und der künstlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

Ein ganz außerordentliches Bestreben nach der höchsten Vollkommenheit dieser Kunst äußerte sich vornehmlich in Athen, als die politischen Umstände Griechenlandes der Freyheit dieses Staats den Untergang drohten. Eine so äußerst wichtige Sache erwekte natürlicher Weise alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damals thaten sich insbesondre Demosthenes und Phocion hervor, die eifrigsten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieser durch Reden und Thaten. Von jenem sagt man, er sey der fürtrefflichste; von diesem, er sey der nachdrüklichste Redner gewesen. Man kann nicht ohne Bewundrung sehen, mit was für unermüdeter Wirksamkeit, mit welcher Anstrengung des Geistes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demosthenes jede Triebfeder des menschlichen Herzens zu reizen gesucht hat, um die sinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Mensch für die Rechte der Menschlichkeit weder mit so viel Genie, noch mit so viel Eifer gefochten. Seine Reden sind das fürtrefflichste Denkmal des Verstandes und der patriotischen Gesinnungen.

Ueberhaupt herrscht in den Ueberbleibseln der Beredsamkeit derselben Zeit eben der Geschmak, den man in andern griechischen Werken der schönen Künste aus diesem Zeitalter sieht. Eine ganz männliche Stärke des Verstandes, der überall das sieht, was am geradesten und sichersten zum Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfindigkeit des Witzes und der täuschenden Einbildungskraft wegschreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menschlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredsamkeit, die ruhigere Gegenstände zum Inhalt hat, die den Philosophen, den Geschichtschreibern und den Moralisten eigen ist, war in dieser goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchsten Schönheit; wovon die Werke des Plato und des Xenophon hinlänglich zeugen. Eben so scheint auch die Beredsamkeit des Umganges damals im höchsten Flor gewesen zu seyn, wovon man tausend Beyspiele in den Werken des Plutarchus antrifft.

*) Plutarch, in Pericl.

antrifft. Also können die Griechen auch in diesem als die Lehrmeister aller spätern Völker angesehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die große Beredsamkeit, und entartete in eine angenehme Kunst, die mehr zum Zeitvertreib und zur Belustigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten schon die verschiedenen Sekten der Philosophen angefangen, einen schädlichen Einfluß auf die Beredsamkeit zu haben. Die Hochachtung, in welcher einige Philosophen stunden, gab auch seichten Köpfen die Ruhmsucht, sich durch Behauptung allerhand seltsamer Meinungen einen Namen zu machen. Die Sophisterey schlich sich unvermerkt in die Kunst der Rede ein. Man sah nicht mehr auf richtige Beweise des Wahren, sondern auf erschlichene und auf Spitzfindigkeit gegründete Behauptung dessen, was man für wahr ausgab. Als nachher das Volk seinen Antheil an der Regierung verloren hatte, fielen auch die starken Triebfedern zu dieser Kunst. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu schmeicheln, oder das Volk, das keine wichtigen Geschäffte mehr hatte, in seinem Müßiggang zu belustigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr statt; sie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit, und nicht die geringste Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indessen alle Kunstgriffe der Redner, alle Farben der Beredsamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervorgebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die großen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden sollte, fehlten; so entstund die zierliche, der Phantasie schmeichelnde Beredsamkeit der neuen Griechen, die sich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Redner angewendet hatten, die wichtigsten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzustellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzuflößen, oder bey ihm Entschließungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredsamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunst und in der Wissenschaft, sich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten schöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsinteresse, von der Regierungskunst, sondern von Tropen und Figuren der Rede gesprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, sondern als ein Grammatiker angesehen: man suchte in der Ilias alle mögliche Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verschiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredsamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade so, wie lange hernach die Philosophie unter den Händen der Scholastiker, in einen bloßen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele gesündere Köpfe, welche die Ueberbleibsel der wahren Kunst zu reden auf philosophische Materien anwendeten.

Dieses Schicksal hat die Beredsamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künsten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weise ist die Beredsamkeit auch in Rom auf-

gekeimt, zur vollen Reife erwachsen, und wieder verwelkt. Die ersten Redner des römischen Volks hatten keinen Lehrmeister, als ihren guten und scharfen Verstand, von dem Eifer für das allgemeine Beste begleitet. Die kurze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat *), ist ein Meisterstük einer starken natürlichen Beredsamkeit. Lange hatten die römischen Redner keinen andern Lehrer dieser Kunst, als die Natur. Als sie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten sie von ihnen, die Beredsamkeit als eine Kunst zu studiren und zu üben. Man lernte sie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entschließungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtssachen, deren Entscheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günstige Wendung zu geben. Das Ansehen und die Macht, die man sich in Rom durch die Beredsamkeit geben konnte, brachte diese Kunst in große Achtung. Man sah Redner entstehen, die sich neben dem Perikles und Demosthenes hätten zeigen können. Zu dem höchsten Flor kam sie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Bestrebungen, die der atheniensische Redner anwendete, den Fall der griechischen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denselbigen Dienst zu thun. Der Untergang der Freyheit bewirkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieselbe Ausartung der Beredsamkeit, nur mit dem Unterschied, daß die Römer, deren Genie weniger zur Spitzfindigkeit geneigt war, sich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelassen, an welche sich die spätern griechischen Rhetoren hielten.

*) S. Plutarch in den Gracchen.

Mit Cicero starb das Große dieser Kunst; aber wie sich in einem todten Leichnam die Wärme noch eine Zeitlang hält, so hielt sich auch etwas vom dem scheinbaren Leben derselben nach dieses großen Mannes Tode *). Obgleich die politische Beredsamkeit mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand: so erhielt sich doch die gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäsarn und einiger nachfolgender Kaiser ein Theil der Hochachtung, die man in den letzten Zeiten der Republik für diese Kunst hatte. Gut sprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu besitzen selbst die unumschränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Interesse, das allein der Beredsamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Interesse, wodurch die gerichtliche Beredsamkeit sich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich versank diese Kunst, wie ein todter Leichnam in eine ekelhafte Verwesung.

Als

*) Der Jesuit Strada wendet ein Gleichniß, dessen sich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechischen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, scharfsinnig auf den Verfall der Beredsamkeit nach Ciceros Tode an. Vt abeunte anima cadavera non consistunt — — sic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — — Perdiccis, Seleucis atque Antigonis, tamquam spiritibus etiamnum calidis — — tandem flaccescens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium instar ex sese procreavit degeneres Reges — semianimes. Ita sane sublato Cicerone — statim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Persii, Senecae, Plinii, tamquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque spiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum est. Prolus. Academ. Lib. I, 1.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wissenschaften und Künste der Alten aus dem Staube hervor zu suchen, war die Beredsamkeit eine der ersten, die die Achtung der Neuern auf sich zog. Aus der Asche der griechischen und römischen Redner entstund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunst zu reden ansehen konnte, ob es gleich nur eine schwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Diese Abartung war eine natürliche Folge des minder fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredsamkeit wieder hochschätzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher sie bey den Alten war, konnten sie dieselbe nicht bringen; denn die großen Triebfedern, wodurch diese Kunst bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredsamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Ansehen bey einem sehr kleinen Theil seiner Nation erhalten; aber politische Macht, Einfluß auf die Entschließungen der Regenten, auf das Schiksal ganzer Völker, ist kaum mehr daher zu erwarten. Also wird auch ein Genie, wie Demosthenes oder Cicero gewesen, niemal zu der Größe kommen, die wir an diesen Männern bewundern.

Das stärkste Bestreben, durch Beredsamkeit groß zu werden, scheint in den neuern Zeiten sich in Frankreich zu äußern, wo man durch diese Kunst sich wenigstens einen großen Namen machen, und bey vielen zu großem Ansehen kommen kann. Da, wo es dem Eifer für das gemeine Beste, und für die Erhaltung eines Restes der Freyheit noch vergönnt ist, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlementen, sieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die selbst Athen und Rom nicht würden gering geschätzt haben. Es ist auch in diesem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredsamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentschließungen gewesen sey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunst aus; Demosthenes selbst hat den mündlichen Vortrag für den wichtigsten Theil derselben gehalten. Also können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunst niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutschland scheinet (es sey ohne Beleidigung gesagt) in seiner gegenwärtigen Verfassung, ein für die Beredsamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu seyn. Zu sagen, daß es den Deutschen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutschen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern, sich zu einer gewissen Größe zu schwingen, ganz fehlen, ist eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unsre Höfe sind für die deutsche Beredsamkeit unempfindlich; unsre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von schönen Künsten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, sind nicht von dem Ansehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann also Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von so wenigen und so unbeträchtlichen Menschen herkommen können? In Athen war das ganze Volk das, was in Deutschland die kaum zu merkende Zahl guter Kenner ist; es hatte Geschmack*). Die bekannte Anekdote von Theophrastus

*) Quorum semper fuit prudens sincerumque judicium, nihil ut possent, nisi incorruptum audire et elegans; sagt Cicero von den Atheniensern. Er setzt hinzu: Eorum religioni cum serviret Orator, nullum verbum insolens — nullum odiosum ponere audebat. Cic. Orat.

stus, der wegen seines Accents von einem gemeinen Weib ist getadelt worden, beweist, daß in Athen der gemeinste Mensch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutschland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutsche Ohr alles, so wie das deutsche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode streitet. In schönen Künsten aber ist noch nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Gebehrde des Redners, eine nicht ganz attische Redensart, eben so anstößig, als dem deutschen Volk eine ungewöhnliche Form des Huts wäre *). Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr mußte der Redner in wichtigen Dingen sorgfältig seyn.

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, sowol alle schöne Künste überhaupt, als die Beredsamkeit insbesondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derselben, wodurch der Redner die wahre Begeisterung empfindet. Dieses fehlt auch in den größten Städten Deutschlands ganz, da selbst die Feyerlichkeiten der Religion alles Festliche und die Einbildungskraft ergreifende verloren haben.

Hiezu kömmt noch, daß durch weitere Ausbreitung der strengen Wissenschaften der Verstand mehr gewonnen, die Einbildungskraft aber und die Empfindung viel verloren haben. Wir sind in unserm ganzen Betragen trokener, kaltblütiger, bedächtlicher geworden. Es würde gegenwärtig lächerlich seyn, wenn ein Beklagter, um seiner Vertheidigung mehr Gewicht zu geben, die Portraite seiner Voraltern in die Gerichtsstube brächte: in Rom war dieses nichts außerordentliches. Der philosophische Geist unserer Zeiten fodert, daß man sich an das Wesentliche seiner Materie halte: dieses aber ist dem Geist der Beredsamkeit entgegen. Die Vertheidigung des Cn. Plancius, die Cicero in einer langen Rede ausgeführet hat, würde von den guten Advocaten unsrer Zeit in zwanzig Worten vollkommen vollführt werden, und dem, der mehr als diese zwanzig nöthige Worte dazu anwenden wollte, würde es übel genommen werden. Dieser Geist der trokenen Gründlichkeit ist der Beredsamkeit ganz entgegen.

Bey diesen der Beredsamkeit so ungünstigen Umständen, müssen wir uns begnügen, wenigstens eine ganz kleine Anzahl Schriftsteller zu haben, (und diese hat Deutschland, wiewol erst seit kurzem) an denen man die zur Beredsamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß diese wichtige Kunst auch unter dem deutschen Himmel sich in ihrer Stärke zeigen werde, so bald die Umstände der Nation es zulassen werden.

* *

Die eigentlichen Anweisungen zur Beredsamkeit, werden sich, bey dem Art. Redekunst finden. —

Unter den vielen, davon allgemein handelnden Schriften, welche, mehr oder weniger, etwas beytragen können, den Begriff davon näher zu bestimmen — obgleich in den mehresten, der mir bekannten, eben so, wie in dem vorher gehenden Artikel, immer die Beredsamkeit des eigentlichen Redners, und die Beredsamkeit des Dichters, des Geschichtschreibers, u. s. w. in eines geworfen, oder doch nicht bestimmt von einander unterschieden worden sind — scheinen, nächst dem Phädrus

*) — ut Aeschini ne Demosthenes quidem videatur attice dicere — Itaque se purgans jocatur Demosthenes: Negat in eo positas esse fortunas Graeciae, huc an illuc manum porrexerit. Ibid.

Phädrus des Plato (welcher meines Bedünkens, ehe hieher, als, wohin man ihn gewöhnlich zu setzen pflegt, unter die eigentlichen Rhetoriken, gehört) die wichtigern zu seyn: in lateinischer Sprache: Erasmi Roter. de duplici copia verbor. et rerum lib. Bas. 1517. 8. Lugd. B. 1655. 8. — De Eloquentia Dial. von M. A. Majoragius, in s. Oration. Col. Agrip. 1619. 8. S. 732. De convenientia ac discrimine Orator. ac Poeseos . . . Auct. Christ. Schradero, Helmst. 1661. 4. — De Eloquentia Medici, scrpst. Io. Chr. Brecht, Argent. 1678. 8. — Eloquentiae civilis Idea, Auct. Io. Iac. Haak, Ien. 1688. 4. — Eloquentia sub exemplo veter. Germanor. descripta, auct. Io. Hier. Wiegleb, Ien. 1690. 4. — De Eloquentia . . . auct. Sam. Battier, Bas. 1696. 4. — De eo quod in Eloquentia divinum est, scr. Mich. Schreiber, Regiom. 1696. 4. — De Eloquent. c. Iurisprudent. nexu, auct. Casp. Coerber, Helmst. 1696. 4. — De usu ac necessitate Eloquent. von ebend. und ebendaselbst. 1698. 4. — De iis, quae requiruntur ad Eloquentiam, auct. Chr. Kahl, Lips. 1696. 4. — De Eloquentia Politici, scr. Io. Henr. Boeceler, in s. Dissert. Acad. Argentor. 1701. 4. — De Eloq. sacrae Idea, auct. Io. Chr. Boehmer, Helmst. 1708. 4. — De usu et necessitate Eloq. in rebus sacris tract. scr. Alex. Burgos, Rom. 1710. 4. — De solutae ligataeque Orationis limitibus, scr. Io. Val. Pietsch, Reg. 1718. 4. — De Eloq. civ. Auct. Erh. Reusch, Helmst. 1727. 4. — De Eloq. heroica, scr. Io. Matth. Kaeuflin, Kil. 1731. 4. — De Eloq. Medici, Auct. Chr. Aug. Heumann, Gött. 1731. 4. — Io. Fr. Hauptmanni, de intima Eloq. cum Dialect. conjunct. Epist. Lips. 1737. 4. — Io. Aug. Ernesti De Eloq. in Philosophia usu, Lips. 1738. 4. — Ebendesselben Progr. De grata negligentia Orat. Lips. 1743. 4. und in den Opusc. orator. Lugd. B. 1762. 8. — De generе Eloq. Dissert. Auct. Iac. Chr. Hecker, Gött. 1748. 4. — De poeticae dictionis ab orator. discrimine, Orat. Io. Frid. Schoepperlin, Ien. 1753. 4. — Paul. Chelucciі a S. Iosepho Oratio de usu et necess. Eloquentiae in foro et hodiernis judiciis; De Eloq. cum ceteris discipl. conjungenda, und De Studio Poetar. ad Eloq. necess. in s. Orat. S. 60, 107. und 124. Ulm. 1756. 8. — De cognatione Histor. et Eloq. cum Poesi, Dissert. Auct. Sam. Frid. Nath. Morus, Lips. 1761. 4. — De populari dicendi genere, Progr. Chr. Ad. Klotzii, Gött. 1762. 4. — De Philos. ab Eloq. studio non sejungenda, Orat. Aug. Car. Briegleb, Ien. 1771. 4. — De confinio Poes. et Eloq. regundo, scr. F. W. Goetzius, Lips. 1774. 4. — De eo quod antiq. Poetae, Histor. et Philos. ad Eloquent. effingendam contulerint, Disp. Auct. Chr. Traug. Voigt, Lips. 1782. 4. — —

In italienischer Sprache: Raggionamenti della lingua Toscana di Bern. Tomitano, ove si prova la Filosofia esser necessaria all perfetto oratore e poeta, Pad. 1542. 8. 2 Bücher verm. unter dem Titel: Quattro Libri della lingua Toscana, ebend. 1570. 8. — Due Trattati da Giul. Camillo, l'uno delle materie, che possono venire sotto to Stile del Eloquente, e l'altro della Imitaz. Ven. 1554. 4. (Die letztere Abhandl. ist gegen den Ciceronian. des Erasmus gerichtet.) — Della Eloq. Dial. . . . di Dan. Barbaro . . . Ven. 1557. 4. — Esame della Retor. antica, ed uso della moderna . . di Giul. Becelli, Ver. 1735. 4. 2 B. — Della dignità della Eloq. volgare . . '. da Lud. Ant. Muratori, Ven. 1750. 8. Lat. durch G. Trautwein, Oenip. 1757. 8. — In des Xav. Bettinelli Saggio sull' Eloquenza (Opere, Ven. 1782. 8. im 8ten B.) handelt das 1te und 2te Kap. S. 7 u. f. Dell Eloquenza in generale und Dell Eloq. in particulare. — —

In französischer Sprache: Traité de l'Eloquence franç. et des raisons, pourquoi elle est demeurée si basse, p. Guil. du Vair, Par. 1614. 8. und in s. Oeuvr. Rouen 1621. 8. S. 501 (Der Verf. schränkt sich auf bloße gerichtliche Beredsamkeit ein; und findet die erwähnten Ursachen darin, daß es an großen Angelegenheiten, und wichtigen Belohnungen, so wie dem französischen Adel an Neigung zum Studio der Beredsamkeit fehlt, und daß die Beredsamkeit große Talente und viel Uebung erfordert. Der übrige Theil seines Werkes enthält eine Analyse der beyden berühmten Reden des Aeschines und Demosthenes für die Krone und der Rede des Cicero für den Milon.) — Portrait de l'Eloquence, p. Mr. Dupré, Par. 1620. 8. — Tableau de l'orateur franç. Lyon 1624. 12. — Considerations sur l'eloquence franç. par Frc. de la Mothe le Vayer, Par. 1638. 12. und im 3ten B. S. 183. s. Oeuvr. Dresd. 1756. 8. (Nur in der Harmonie des Perioden findet er die Franzosen den Alten gleich. Wer sollte dieses von einem Schriftsteller, der so gut, wie Le Vayer, die alten Sprachen kannte, glauben!) — In den Oeuvr. div. de Mr. (Jean Louis Guez) de Balsac, († 1654) Par. 1644. 4. 1664. 12. handelt der Disc. sixième, von der großen Beredsamkeit, welche er der Eloquence de montre et de vanité, die in den spätern Zeiten Griechenlandes Mode wurde, entgegen setzt; von jener behauptet er, daß sie durch die Kunst allein nicht erlangt werde, und daß man alle Vorschriften des Aristoteles auswendig wissen könne, ohne deswegen ein besserer Redner zu seyn. — In den Derniers Entretiens de Mr. du Mas, avec Mr. Balzac, Par. 1656. 4. handelt das vierte und fünfte Gespräch von der Beredsamkeit. In dem erstern will B. daß die Neuern gänzlich auf alle gerichtliche Beredsamkeit Verzicht thun, und an der geistlichen allein sich halten, zu dieser aber die Vorschriften blos aus den Werken der Kirchenväter schöpfen sollen, weil es einem Christen nicht gezieme, sich von heiden Regeln vorschreiben zu lassen. In dem zweyten ermahnt er die französischen Schriftsteller, die Schriften der Akademie zum Muster zu nehmen, damit die Reinheit der Sprache erhalten werde. Uebrigens will ich gleich hier bemerken, daß über Balzac's Verdienste um die französische Beredsamkeit viel Streit geführt worden ist. Diejenigen, welche blos das Ohr zum Richter machten, glaubten ihn nicht genug erheben zu können; und es war eine Zeit, wo er als ein allgemeines Muster angesehen wurde. Noch Trublet war sein eifriger Lobredner (S. Essais sur div. sujets de Litter. Par. 1762. 12. B. 1. S. 227 u. f.) so wie Sabatier (Les trois Siècles, Art. Balzac). Auch läßt es sich wohl nicht läugnen, daß er der französischen Prosa zuerst Wohlklang gegeben hat. Vor ihm dachte man an Styl gar nicht; man glaubte genug gethan zu haben, wenn man nur nicht barbarisch sich ausdrückte. Aber, meines Bedünkens, ist sein Styl immer manierirt, immer erkünstelt, nie natürlich. Immer beschäftigt ihn der Ausdruck, und die Kunst, nie die Sache selbst, von welcher er spricht. Sein größtes Verdienst ist also wohl, daß er den Preis für Werke der Beredsamkeit bey der französischen Akademie stiftete. — Entretiens sur l'Eloquence de la Chaire et du Barreau, p. Gab. Guerret, Par. 1666. 12. (Er schließt das Pathetische von der gerichtlichen Rede aus, lehnt sich wider das häufige Anführen anderer Schriftsteller, welches noch lange nachher allgemein Mode war, und durch den Pres. de Thou, der es liebte, und durch den Advokaten Brisson zur Mode wurde, auf, und glaubt, daß der geistliche Redner viele Vortheile vor dem weltlichen habe.) — Reflex. sur l'usage de l'Eloquence de ce tems en général, p. René Rapin, Par. 1672. 12. und im 2ten B. S. 1 u. f. s. Oeuvr. Haye 1725. 12. (Den Verfall der geistlichen Beredsamkeit schreibt der Verf. der wenigen Freyheit der geistlichen Redner, den geringen Belohnungen, welche sie zu erwar-

erwarten haben, ihren vielen Beschäftigungen, u. d. m. zu; und zum Erwerbe der Beredsamkeit empfiehlt er das Studium der Alten Rhetoriker, und des menschlichen Herzens; spitzfündige Dialektik verwirft er gänzlich, u. s. w. Aber, was er von den Alten sagt, beweist, daß er sie sehr flüchtig gelesen, und sehr schlecht verstanden hat. Und Antithesen, Beywörter, u. d. scheinen ihm die große Beredsamkeit auszumachen.) — Von eben diesem Verfasser sind die zwey, im Ganzen, hieher gehörigen Schriften: Du Grand et Sublime dans les moeurs et dans les différentes conditions des hommes, Par. 1686. 12. und in den vorhin angef. Oeuvr. B. 2. S. 439. so wie die Observations sur l'Eloquence des bienséances, ebend. S. 482. deren Inhalt bey dem Art. **Anstand**, S. 177 angezeigt worden ist. — Sur l'Eloquence anc. et moderne, Disc. p. Mr. de Simprou, und ein ähnlicher Discours von le Cesne de Coutance, im 17ten B. des Extraordinaire du Mercure, Januar 1682. — Les beautés de l'anc. Eloquence, opposées aux affectations des Modernes, p. le Sr. Boissimon, Par. 1688. 12. (Der Verf. beschuldigt die neuere Beredsamkeit des falschen Pathetischen, des Unschmackhaften, des Bestrebens nach bloßem Wortgeklingel, u. d. m. allein er trägt diese Beschuldigungen auf eine sehr unschmackhafte Art vor.) — L'Eloquence de la Chair et du Barreau . . . p. l'Abbé de Bretteville, Par. 1689. 12. (Das, aus 5 Th. bestehende Werk ist beynahe eine vollständige Rhetorik; nur unterscheidet sie dadurch sich, daß der Verfasser mehr Beyspiele, als Regeln, und vorzüglich viele und lange Beyspiele aus gerichtlichen Reden des le Maitre und Patru anführt.) — Pensées de la vraye et de la fausse Eloquence in den Parrhasian. Amst. 1699. 12. Deutsch, Altenb. 1722. 8. — Dial. sur l'Eloquence en général, et sur celle de la chair en particulier, p. Franc. de Salignac de la Motte Fenelon, Par. 1718. 12. Deutsch, Halle 1734. 8. (Obgleich erst nach des Verfassers Tode gedruckt, doch wohl ein Werk seiner Jugend. Es fehlt ihm allenthalben an Bestimmtheit. Der Schimmer, der falsche Witz, die Antithesen werden darin getadelt, und zeigen sich doch in der Schreibart an vielen Stellen, und werden oft, in den angeführten Beyspielen, bewundert. Uebrigens theilt Fenelon die Beredsamkeit in dreyerley Gattungen, in dieienige, welche zur Wahrheit, in diejenige, welche zum Irrthum überreden, und in diejenige ein, welche blos gefallen will; und beweisen, mahlen und rühren sind, auch ihm zu Folge, die Zwecke, welche der Redner sich zu setzen hat.) — Les agrémens du langage, reduits à leurs principes, par Et. Simon de Gamache, Par. 1718. 12. (Der Verf. verlangt zur Beredsamkeit, nur Nettigkeit, Lebhaftigkeit und Glanz des Styles; und handelt von jedem dieser drey Stücke in einem besondern Theile seines Werkes.) — Das 11te Kap. in dem Traité du Beau des Crousaz, Par. 1714. 12. 2 B. handelt De la beauté de l'Eloquence, welche der Verf. in die Uebereinstimmung mit ihrem Zwecke setzt. Zwischen den Leidenschaften z. B., welche der Redner erwecken will, und den Ausdrücken, die er dazu gebraucht, soll Uebereinstimmung und Verhältniß seyn, u. s. w. — Das dritte Buch, oder der 2te Band von Ch. Rollins Manière d'etudier et d'enseigner les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. Deutsch durch J. J. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. besteht zwar aus einer, beynahe völligen, Anweisung zur Redekunst, geht indessen aber doch mehr auf Beredsamkeit überhaupt. Die Begriffe der Alten darüber sind darin gesammelt, und erläutert, obgleich freylich öfterer in einem etwas zu gekünstelten, bilderreichen Style. Gegen einige Behauptungen Rollins, z. B. daß man, um Redner zu bilden, nicht so wohl junge Leute mit Regeln überhäufen, als gute Muster ihnen in die Hände geben, daß der Redner Rücksicht auf seine Zuhörer nehmen, oder sich nach dem Geschmack

derselben bequemen müsse, schrieb Balt. Gibert — Observations .... Par. 1727. 12. worin er wenigstens zeigt, daß die, von Rollin empfohlenen Muster nicht Muster mit Rechte heißen können. — Disc. sur l'Eloquence, avec des Reflex. prelim. sur le même sujet, Par. 1723. 12. von Jean B. Van Koski. (Ganz gute, aber bekannte, und ohne Zusammenhang gesagte Sachen.) — Disc. sur l'Eloquence, p. Jos. d'Olivet, bey s. Uebers. der Catilinaren des Cicero, Par. 1736. 12. (Das erste, was der Verf. zur Beredsamkeit erfordert, ist Reinigkeit, das zweyte Klarheit und Deutlichkeit der Sprache. Nachdrücklich tadelt er erkünstelte, räthselhafte, weit her geholte Ausdrücke, und eben so sehr besteht er auf dem Wohllaut.) — Connoissance des défauts et des beautés de l'Eloquence et de la Poesie, Haye 1751. 12. — Reflex. sur l'Eloquence en général, et sur celle de la Chaire en particulier, von dem Abt Trublet, vor den Panegyr. 1755. 12. und einzeln, Par. 1762. 12. (Er setzt die Beredsamkeit überhaupt in die Kunst, oder die Gabe, sich gut auszudrücken, ohne Rücksicht auf die Sachen selbst. Das Ganze besteht aus einzelen, zum Theil ganz guten, und auch gut gesagten Gedanken.) — Observat. sur l'Eloquence de la Chaire, et sur les differentes methodes de prêcher, Lyon 1757. 8. von dem Abt Albert. — De l'Eloq. du Barreau, p. Mr. Gin, Par. 1767. 12. — Sur certains Paradoxes par rapport à l'Eloquence, p. Mr. Borelli, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'année 1783. veranlaßt durch die Erklärung, welche der Abt Auger, im 2ten B. s. Uebersetzung des Demosthenes, von der Beredsamkeit gegeben, daß sie nähmlich die Kunst sey, den Willen auf der Stelle zu bestimmen, und daß nur derjenige den Nahmen eines Redners verdiene, welcher augenblickliche Entschließungen oder Bestimmungen des Willens zu bewirken im Stande ist. — Observ. sur l'Eloquence de la Chaire .... p. Mr. Froissard ... Lyon 1787. 8. — Auch gehört, im Ganzen noch, der 3te Theil, oder der vierte Band des Cours des belles Lettres von Batteux (s. den Art. Aesthetik), ob er gleich beynahe eine ganze, eigentliche, Rhetorik ist — so wie das erste Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 12. 3 B. (worin von der Beredsamkeit überhaupt gehandelt, und ihre verschiedene Arten und Gattungen untersucht werden) — und aus Condillac's Unterricht aller Wissensch. das 4te Kap. des 4ten Buches, Th. 2. S. 476. d. Uebers. hieher. — —

In **englischer** Sprache: Essay of Eloquence von Dav. Hume; Deutsch im 4ten Th. s. vermischten Schriften (handelt von den Unterschieden zwischen der Beredsamkeit der Alten und der Neuern, vorzüglich der Engländer, und den Ursachen dieser Unterschiede) — A Portrait of Oratory ... by Dr. Gardener, Lond. 1768. 8. — In den Lectures des Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. Basel 1788. 8. 3 B. Deutsch, Liegn. 1785. 8. 4 B. handelt die 25 — 34te Vorlesung von den verschiedenen Gattungen der Bereds. von der Geschichte derselben, u. d. m. — Thoughts on the Composition ... of a Sermon, von G. Gregory, bey s. Sermons, Lond. 1787. 8. — —

In **deutscher** Sprache: Vernünftige Gedanken, und Urtheile von der Beredsamkeit, Frankf. 1727. 8. — Heinr. Braun von der Kunst zu denken, als dem Grunde der wahren Beredsamkeit, Augsb. 1765. 4. — Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke, eine Rede von Ch. F. Gellert, im 5ten Th. S. 153 s. Sämmtlichen Schriften. — Von den Gränzen des Poetischen in den Werken der Beredsamkeit, von Nic. Joh. Nottbeck, Jena 1767. 8. — —

Zu der Kenntniß der **Geschichte**, der **Eigenheiten und des Geistes der Beredsamkeit** bey den verschiedenen Völkern liefern Beyträge, und zwar in Ansehung der **Griechen** besonders: Verschiedene Gespräche des Plato, als Gorgias (Deutsch, Zür. 1775. 8.) Hippias, Prota-

Protagoras. — Lud. Cresollii Theatr. Veter. Rhetor. Orator. Declamator. quos in Graecis nominabant Σοφιστας, exposit. Lib. V. in quibus omnis eorum disciplina, et dicendi et docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur ... Par. 1620. 8. und im 10ten B. S. 1 u. f. des Gronovschen Thesaurus. — De Sophistar. Eloquentia, Diss. G. Nic. Kriegk, Ien. 1702. 4. — De praemiis veter. Sophistar. Rhetor. et Orat. Diss. Io. G. Walchii, Ien. 1719. 4. und in s. Parerg. acad. Lips. 1721. 8. S. 103. — Dissertations sur l'Origine et les Progrès de la Rhetorique dans la Grece, 12 an der Zahl, von Jacq. Hardion, in dem 13ten, 19ten, 22ten, 25ten, 30ten und 36ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — De Veter. Eloquentia, Diss. Erh. Reusch, Helmst. 1723. 4. — — In Ansehung der **Römer**: De caussis corruptae Eloquentiae, Dial. gewöhnlich bey dem Tacitus abgedruckt, und einzeln von Jac. Heinr. Nast, Halle 1787. 8. herausg. Franz. von Morabin, P. 1722. 8. Englisch, im 74 von Fitzosborne's Letters, Deutsch, im 2ten B. von Gottscheds Redekunst, in der 2ten und den folg. Ausg. — Considerations sur les Progrès des belles lettres chez les Romains et les causes de leur decadence, p. Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutsch von C. G. Diterich, Bresl. 1755. 8. Von J. C. Stockhausen, nebst einer Abhandl. über die Biblioth. der Römer, Han. 1755. 8. — Disc. sur l'Eloquence Romaine, in dem 4ten Bd. S. 253 der Variétés litter. — De praesidiis Eloquentiae Rom. eine Diss. von Chrstn. Aug. Clodius, und in s. Dissertat. Lips. 1787. 8. — Das 23te Kap. des Grundrisses der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. enthält eine kurze Geschichte der griechischen und römischen Beredsamkeit. — — In Ansehung der **alten und neuen Völker zugleich**: Traité de l'Origine et du Progrès de la Rhetorique chez les Hebreux, Grecs, Romains et François, p. Jean Frcs. Grandis. Par. 1656. 12. — Das 16te Kap. des ersten Abschnittes des 1ten Theils von Ioa. Clerici Ars critica, Bd. 1. S. 471. Amstel. 1697. 8. und eine Brevis Historia studior. rhetor. quibus difficillimum cognitu factum est, quid cogitarint de pluribus rebus celeberrimi scriptores, worin sich besonders über die Beredsamkeit der Kirchenväter und der geistlichen Redner sehr freymüthige Bemerkungen finden. — De fatis orator. Artis inter Graec. Romanos et Germanos. Dissert. von J. G. Walch, vor Chr. Cellarii Orat. Lips. 1714. 8. — De fatis Eloquentiae, drey Progr. von Chr. Gottl. Wilisch, Annaeb. 1721. — 1723. 4. — De Parallelismo Orator. veter. et recent. Diss. Auct. Mart. Asp, Ups. 1735. 8. — Esame della Retorica antica, ed uso della moderna, Ver. 1735. 4. 2 B. — Vor Ch. Gottscheds Ausführlicher Redekunst, Leipz. 1739 und 1743. 8. findet sich eine historische Einleitung von dem Ursprunge und Wachsthume der Beredsamkeit bey den Alten, und dem (damahligen) Zustande derselben in Deutschland. — In des Juvenel des Carlencas Essais sur l'Hist. des belles Lettres ... Lyon 1744. 12. 4 B. handelt das 4te — 7te Kap. des ersten Abschnittes, B. 1. S. 125. der deutschen Uebers. von der Geschichte der Beredsamkeit unter Alten und Neuen. — und Joh. Andr. Fabricius, in s. Abriß einer allgemeinen Historie der Gelehrsamkeit, Leipz. 1752 — 1754. 8. handelt, S. 261 u. f. des ersten, S. 253 u. f. des zweyten, und S. 206 des dritten Bandes davon. — In Lawsons Lectures concerning Oratory, Lond. 1758. 8. die 2te, 5te und 6te Vorlesung. — Von dem Unterschiede der Beredsamkeit der Alten und Neuern, von Joh. Chrstn. Brlegleb, Gött. 1767. 4. — Manuel des jeunes Orateurs, ou Tabl. histor. et method. de l'Eloq. chez les Grecs, Rom. et François, p. Mr. Lanjuinais, Par. 1777. 12. 2 B. — Vergleichung der alten und neuen Redekunst von

von G. D. Köler, Lemgo 1785. 8. —— **Von der Beredsamkeit der neuern Völker besonders:** Disc. sur les Progrès de l'Eloq. de la Chaire et sur les Maniéres et l'esprit des Orateurs des premiers Siècles, p. Moine d'Orgival, Par. 1750. 12. — Bey dem Saggio sull' Eloquenza des Xav. Bettinelli, in s. Opere, B. 8. findet sich, S. 153 ein Anhang von der Beredsamkeit, besonders der geistlichen Beredsamkeit, der **Italiener.** — Bey der Rhetor. franc. des Rene Barry, Par. 1653. 8. ein Disc. sur la Rhetorique françoise p. Jean Frcs. le Grand, welcher auch einzeln, Par. 1657. 4. abgedruckt worden ist. — Viele Bemerkungen über die neuere französische Beredsamkeit sind in den Trois Siècles de la Litterat. franç. Par. 1773. 12. 3 B. verm. 1778. 12. 4 B. besonders in dem Art. Thomas enthalten. Vorzüglich hält der Verf. dabey sich auf, daß die neuern Redner alle ihre Metaphern aus den Wissenschaften, aus Chemie, Geometrie, Metaphysik, u. d. nehmen, und daß ihre Reden von Masses, Calculs, Choes, Données, Resultats, Centres, Forces, Reaction, Ressorts, Formes, u. d. wimmeln; daß alles darin vaste und immense heißt, allenthalben Chaines, Principes vorkommen. — Zur Geschichte der Beredsamkeit in **Deutschland** liefern Materialien: Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipz. 1732—1744. 8. 32 St. oder acht Bde. — Der deutschen Gesellschaft zu Leipzig Nachrichten, welche die Sprache, Beredsamkeit und Dichtkunst der Deutschen betreffen, Leipz. 1740—1744. 8. 4 St. — Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Nationallitteratur, London (Bern) 1777. 8. 2 B. von Leonh. Meister, Heidelb. 1780. 8. 2 B. — Hauptepochen der deutschen Sprache seit dem achten Jahrhundert, von ebend. in dem 2ten Bde. der Schriften der deutschen Gesellsch. zu Mannheim, Mannh. 1787. 8. u. a. m. ——

S. übrigens die Art. **Lobrede, Redner, Redekunst.**

Beschluß.

(Beredsamkeit.)

Ist in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorstellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen sucht. Von der Nothwendigkeit der Zurükführung vieler verbundenen Vorstellungen, auf eine einzige, haben wir in einem besondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede ist dieselbe am allernöthigsten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die größte Kunst. Daher Quintilian wol anmerkt, daß hier mehr, als in irgend einem andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredsamkeit nöthig sey*); und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verschiedene Personen verschiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beschluß aufgetragen worden. Der Beschluß muß, soviel möglich ist, das ganze Wesen der Ausführung ins Kurze fassen; alles, was durch die Rede stükweise das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgestellt worden, muß darin auf einmal wirken. Die nachdrüklichsten Worte, die kräftigsten Wendungen, die bündigsten Vorstellungen, müssen dabey angewendet werden.

Eigentlich ist der Beschluß der Rede dasjenige, um dessentwillen die ganze Rede gemacht worden ist. Diese enthält einen Hauptsatz: z. B. Titius ist des Hochverraths schuldig, weil er dieses oder jenes gethan hat. Sobald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, so wird der Satz nur nach und nach,

oder

*) At hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inst. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

oder stükweise bewiesen. Keine von den besondern Abhandlungen der Rede beweist ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle besondere Theile derselben, in eine einzige Hauptvorstellung gesammelt, machen den Hauptsatz nebst dessen Beweis aus. Daher ist klar, daß der Beschluß das wesentlichste Stük der Rede sey. Ohne ihn ist sie wie ein Vernunftschluß, dem der Hintersatz fehlt.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, wie der Beschluß jeder Rede müsse beschaffen seyn. Er muß einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reise gekommen ist, jedes nach seiner Lage und Verbindung, dem Auge auf einmal darstellt. Cicero verlanget in dem Beschluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge, die er enumerationem, indignationem, conquestionem nennt, oder die kurze Wiederholung der Beweise, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabscheuung dessen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit desselben.

Der pathetische Theil, oder die zwey leztern, durften vor den atheniensischen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter sollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde bestellt, die den Redner schweigen hießen, so bald er ins Pathetische verfiel. Aus eben dieser Ursache saßen die Richter des Areopagus im Finstern, weil sie sich durch die klägliche Gebehrden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheiligkeit abreißen lassen.

✣ ✣

(*) Davon wird, unter mehreren, in dem 4ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs — und in der 32ten Vorlesung des Blair On Rhet. and Belles Letters, B. 2. S. 290 der Quartausg. gehandelt. —

Beschreibung.

(Beredsamkeit; Dichtkunst.)

Eine besondere Gattung der Rede, wodurch die Beschaffenheit einer Sache umständlich angezeiget wird. Es kommen sowol in der Beredsamkeit, als in der Dichtkunst Fälle, Sachen zu beschreiben, vor, wo die Beschreibungen wichtig sind, und wol überlegt werden müssen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beschreibung, als eine zur Kunst gehörige Sache, in besondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beschreibung betrifft entweder die allgemeine Beschaffenheit einer Gattung, oder die besondere Beschaffenheit eines einzelen Dinges. Im ersten Fall vertritt sie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall ist sie ein Gemählde, wodurch wir die Beschaffenheit einer geschehenen oder wirklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erstere Art der Beschreibung kömmt in solchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweisen, oder den Zuhörer durch Schlüsse überzeugen will. Jeder Beweis über die Beschaffenheit einer Sache muß nothwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweisen will, daß sie gerecht oder ungerecht sey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philosoph bestimmt die allgemeine Natur der Sache durch Erklärungen. Diese schiken sich selten für den Redner, er giebt sie durch Beschreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Wesen der Sache zu erkennen; die Beschreibung aber legt von dem Wesen der Sache nur so viel an den Tag, als in dem Falle, wo sie gebraucht wird, nöthig ist. Daher sagt Cicero: Vocabuli sententia, breviter et ad utilitatem causae accommodate, describetur. Von die-

ser Art der Beschreibung ist in dem Artikel, **Beweisgründe**, gesprochen worden.

Die andre Art der Beschreibung zeiget die Beschaffenheit einer vorhandenen oder geschehenen Sache an. Sie ist ein Gemähld, wodurch etwas als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kömmt bey Rednern und Dichtern oft vor, und theilt sich wieder in zwey Arten, da sie entweder die Beschaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer sich nach und nach äußernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erstere Art kömmt fast in allen Stüken mit einem Gemähld überein, und bekömmt also auch gar oft den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer solchen Beschreibung aber stoßen dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieser stellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorstellen: zudem sieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beschreiben kann, wenn sie nicht höchst langweilig werden soll. Dabey aber muß der Redner, so wie der Dichter, sich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der Anordnung und Gruppirung seines Gemähldes vorgeschrieben sind. Eine solche Beschreibung ist allemal eine sehr schwere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es ist deßwegen denen, die sich auf die redenden Künste legen, sehr zu rathen, daß sie sich hierin fleißig üben. In Beschreibungen von Personen, ihrem Ansehen, ihrer Stellung und Haltung kann Homer zum Muster genommen werden, weil kein Mensch darin glücklicher ist, als er. In Beschreibung der Gegenden könnten aus dem Livius vollkommene Muster angeführt werden; eben so glüklich ist er in Beschreibung von der Lage gewisser Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfange einer Schlacht. Höchst wichtig und auch überaus schwer sind die Beschreibungen gewisser Lagen bey Begebenheiten, da man verschiedene Personen nach dem Interesse, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den besondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Gebehrdung dabey, so zu beschreiben hat, daß aus dieser Beschreibung ein vollkommenes Gemähld entstehe. Dieses ist eine Hauptsache in der Kunst des epischen Dichters. Aber auch dem Redner ist sie bey gar vielen Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geschehenen Sachen geben solche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die stärkste Rührung.

Weniger schwer sind die Beschreibungen solcher Gegenstände, die sich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geschehen; denn in diesem Fall ist die Beschreibung unstreitig am schwersten; wie z. E. die Beschreibung einer großen Schlacht, die Beschreibung eines, ein ganzes Land verwüstenden, Zufalls, einer Ueberschwemmung, einer Pest, eines Erdbebens. An dergleichen Beschreibungen können nur Genies der ersten Größe sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer diese Materie und die besonderen Kunstgriffe der Beschreibung ausführlich studieren will, der wird in **Bodmers** Werk von den poetischen Gemählden *) die vornehmsten Theile dieser schweren Kunst entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die

*) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8.

die Beschreibung ein und eben derselbigen Sache, nach den verschiedenen Absichten des Redners und des Dichters, von ganz verschiedener Beschaffenheit seyn müsse. Will man durch die Beschreibung unterrichten, so muß sie ganz anders seyn, als wenn man rühren, oder belustigen will. Der Redner oder Dichter muß sich allemal, so wie der Mahler den Zwek des Gemähldes, den bestimmten Eindruk, den es machen soll, so lebhaft als möglich vorstellen, damit das Gepräge seiner Beschreibung dem Charakter der Sachen genau angemessen sey.

* *

Von Beschreibung (und Erzählung überhaupt) handelt das 21te Kap. der Elements of Criticism, Th. 2. S. 325. 4te Aufl. — und das 13te Kap. des 1ten Bds., der Art of Poetry on a new Plan, S. 128. Lond. 1762. 8. — Vortreffliche Winke, wie der Dichter beschreiben müsse, finden sich im Laokoon, vergl. mit den critischen Wäldern I. S. 195. u. f. und in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, S. 131 u. f. — Auch gehören hieher der 124te u. f. §§. der Theorie der sch. Wissensch. von Joh. Aug. Eberhard, S. 167. der 1ten Aufl. — so wie aus dem Entwurf einer Theorie und Litter. der sch. Wissensch. von Joh. J. Eschenburg, S. 134. der Aufl. von 1789. — und der größte Theil der 40ten Vorlesung des Blair On Rhet. and Belles Lettres, B. 2. S. 371. der Quartausg. — Ferner findet sich, vor den Saisons des Lambert, Par. 1769. 8. ein Discours über die beschreibende Poesie. — — Von den Beschreibungen im epischen Gedichte handelt besonders Bossu in dem Traité du Poeme Epique Liv. six. Ch. 2. S. 382. Par. 1693. 12.

Wegen der beschreibenden Gedichte, s. den Artikel **Gemählde** (redende Künste.) — —

Besetzung.

(Musik.)

Durch dieses Wort drükt man die Veranstaltungen aus, die bey Aufführung einer Musik wegen der Menge der Instrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonstüks gemacht werden. Man sagt, eine Parthie, z. B. der Baß, sey gut oder schlecht besetzt, wenn die Anzahl der, den Baß singenden oder spielenden, Personen hinlänglich, oder nicht hinlänglich ist, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder schlecht sind.

Die Besetzung in Absicht auf die Menge der singenden und spielenden Personen kann nicht nach allgemeinen Regeln bestimmt werden. Es kömmt auf den Ort, wo die Musik aufgeführt wird, und auf die besondere Beschaffenheit der Tonstüke, an. In einer großen Kirche, oder auf einer großen Schaubühne können nicht leicht zu viel seyn; man kann sechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Instrumente so zu bestimmen, daß jede Parthie des Tonstüks sich gehörig unterscheide, und keine die andre verdunkle.

Das Wichtigste ist hiebey das Verhältniß der Bässe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrsche, weil dieses seine Natur ist*). Im übrigen muß man sich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man sehe also über diese Materie, was Quanz in seiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

* *

Etwas von dem, was in diesem Artikel fehlt, und durch das, darin angeführte Werk

*) S. Baß.

Werk des Quanz nicht völlig gelehrt wird, nähmlich die Bestimmung des Verhältnisses, wie eine Musik zu besetzen ist, findet sich in dem Art Orchestre des Rousseauschen Wörterbuches und der Encyclopedie.

Bestätigung.

(Beredsamkeit.)

Ein Haupttheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptsatz derselben, als ungezweifelt dargestellt wird. Die Absicht jeder Rede von dieser Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers festgesetzt werde. Das Urtheil betrifft entweder die Wirklichkeit einer Sache, oder ihre Beschaffenheit. Es giebt also zwey Arten von Hauptsätzen in untersuchenden Reden. Entweder wird darin die Wirklichkeit einer Sache behauptet, oder geleugnet; oder es wird von einer Sache, deren Wirklichkeit ausgemacht ist, eine gewisse Beschaffenheit behauptet, oder diese wird ihr abgesprochen. In beyden Fällen müssen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt und Zweifel gehoben werden; dadurch wird nämlich der Hauptsatz des Redners bestätiget, und deßwegen heißt der Theil der Rede, worin dieses geschieht, die Bestätigung.

Sie ist demnach der vornehmste Theil solcher Reden; der, worauf alles ankömmt. Zur Bestätigung gehören die Beweise, die Widerlegung der Gegenbeweise und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird in einem besondern Artikel gesprochen.

Bewegung.

(Schöne Künste.)

Ist einer der Gegenstände der schönen Künste, so wie der Ton, die Farben und die Finger. Die Tanzkunst gründet sich größtentheils auf Bewegung, die Musik ahmet sie glücklich nach, und in den zeichnenden Künsten kömmt viel schönes von der Vorstellung der Bewegung her. Das Eigenthümliche der Bewegung sind die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden, und darin allein liegen schon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird, weil dabey Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit statt findet. Wir haben an einem andern Orte*) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entstehen kann, das mit dem taktmäßigen Gesang eine Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewisses Zeitmaß zur Einheit annimmt, so sind die Grade der Geschwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzusehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geschieht, und der Raum, durch welchen sie geschieht, können als das Ganze angesehen werden, welches aus sehr mannigfaltigen verbundenen Theilen besteht, und also der Schönheit fähig ist.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk dessen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierin liegt der Grund eines großen Theils der Kunst, die Leidenschaften und andre Gemüthsfassungen durch den Takt in der Musik und in dem Tanz auszudrüken.

Es ist aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit sich führe. Denn da sie nothwendig nach gewissen Linien geschieht, so kann eine sehr veränderte Bewegung den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben so kann im Gegentheil die bloße Figur

*) S. Takt.

gur den Begriff der Bewegung erweken, aus der sie entstanden ist, oder entstehen kann.

Aus diesem läßt sich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derselben in uns erwekt werde, wie folglich durch das Anschauen der Bewegung Lust und Unlust, Empfindungen und Leidenschaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt untersuchte, wäre die allgemeine Tanzkunst, wovon die besondere Kunst des Tanzens, und sogar ein Theil der Tonkunst, nur besondere Anwendungen wären. Die schöne Bewegung ist von der schönen Figur nur darin unterschieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander sind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die schöne Bewegung ist eine sich beständig ändernde schöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen, dürfen wir uns nur ein System verschiedener verbundenen Körper vorstellen, deren jeder seine eigene Bewegung hat, sich mit eigener Geschwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines solchen Systems eine sehr große Mannigfaltigkeit möglich sey. Setzen wir nun noch hinzu, daß diese Körper an Größe und Figur so verschieden seyen, als an Bewegung, so bilden sich Begriffe von der höchsten Schönheit, die aus Bewegung und Figur zugleich entstehen.

Hierin liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunst unter die schönen Künste zählen macht. Denn da ist das Schöne der Figur und Bewegung vereiniget. Wir können ohne Untersuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemals den Reiz einer vollkommenen Tänzerinn, und anderseits das Abscheuliche in gewissen krampfigten Bewegungen eines schon an sich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menschen, die von Natur aufgelegt sind, immer die angenehmsten, reizendsten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; alles lenkt sich bey ihnen nach dem besten Geschmak. So müssen vollkommene Redner und vollkommene Schauspieler gebildet seyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgeburten, die etwas so gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaßen an sich haben, daß man sie nur einmal sehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derselben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewisse elende Menschen erweken unser Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichste Rede thun würde.

Dieses soll jeden Künstler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerksam machen. Nicht blos den Tänzer, dessen eigentliches Studium sie ist, sondern auch den Tonsetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden sie bisweilen die höchste Kraft ihrer Vorstellungen nehmen können. **Raphael** hat nicht nur den höchsten Reiz der Bewegung, sondern auch das höchst widrige derselben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Besessene in seiner Verklärung des Heilands, und der sterbende Ananias deutlichen Beweis.

❧ ❧

(*) Von der Bewegung in der **Mahlerey** handeln, Lomazzo, im 2ten Buche s. Trattato della Pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 105. — Lairesse, im 8ten und 9ten Kap. des 1ten Buches s. großen Mahlerbuches, S. 32 Ausg. von 1784. —

Hagedorn in der 41ten und 42ten f. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 584 u. f.

Bewegung.
(Musik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonstüks spricht, so versteht man den Grad der Geschwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks gespielt wird. Jedes Tonstük hat, nach Beschaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geschwindern oder langsamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, unterscheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verschiedenen Grade; und der Tonsetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiänischen Wort an. Die geschwinden Bewegungen werden durch Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langsamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrukt. Von diesen besondern Graden der Bewegung ist unter diesen Namen das mehrere zu finden.

Hier ist überhaupt anzumerken, daß ein Tonsetzer zum richtigen Ausdruk der Musik nicht nur die Gattung der Leidenschaft oder Empfindung, die er vorstellen will, sondern deren besondere Schattirung, nach den Umständen, sich mit genauer Ueberlegung vorstellen müsse, ehe er die Bewegung seines Stüks bezeichnet. Dieselbe Leidenschaft spricht und wirkt, nach den Umständen, bald schneller, bald langsamer. Ueberhaupt schikt sich zu fröhlichen Leidenschaften die geschwindere, zu zärtlichen die langsamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Heftigkeit einer Leidenschaft läßt oft unbestimmt, ob die Bewegung sehr langsam, oder sehr geschwind seyn soll. Der Zorn erfodert eine geschwinde, und der heftige Schmerz gar oft eine langsame Bewegung. Dergleichen Umstände müssen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angestoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük selbst gesetzt hat, ist im Stande den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Wirkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch wirklche Festsetzung der Zeit, in welcher das ganze Stük gespielt werden soll, angezeigt werden. Wer sich ein Verdienst daraus macht, ein Stük von einem großen Meister vollkommen vorzutragen, der thut wol, dasselbe in der Art der vorgeschriebenen Bewegung sehr oft, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer zu spielen, und jedesmal genau auf die Wirkung desselben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhaftesten Grad bleiben könne.

Verschiedene sehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in seiner Anleitung zur Flöte im XVII. Abschn. in der VII. Abtheil. §. 45. u. ff.

Bewegung. Bedeutet in der Musik auch noch die Fortrükung des Gesanges in den Stimmen, in Absicht auf das Steigen und Fallen. Ueber diese Bewegung geben die Tonlehrer verschiedene Regeln, wodurch man die fehlerhafte Fortschreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Diese Regeln findet man in dem Artikel Fortschreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die gerade Bewegung wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich steigen

steigen oder fallen. Die Seitenbewegung die, da die eine Stimme auf derselbigen Höhe bleibt, die andre aber steigt oder fällt; die Gegenbewegung aber die, da die eine Stimme steigt, indem die andre fällt.

Beweis.

(Beredsamkeit.)

Die Kunst, einen Beweis zu führen, scheinet der wichtigste Theil der Beredsamkeit zu seyn. In gerichtlichen Reden kömmt auf die Beweise alles an; in berathschlagenden sehr vieles: aber auch außer diesen Hauptgelegenheiten hat man fast überall nöthig das Urtheil andrer zu lenken, oder sein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich besteht die ganze Beredsamkeit darin, daß man sich sowol des Urtheils, als der Empfindungen der Menschen durch die Rede bemächtige. Das erste geschieht durch überführende Beweise. Hiebey kömmt es auf zwey Hauptstüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforschung der **Beweisgründe**, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derselben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieser beyden Punkte in besondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wissenschaft der Erfindung und Erforschung der Beweisgründe wurde Topica genennt, und die, welche die Ausführung derselben lehrt, bekam den Namen Dialectica. Von der erstern wird in dem Artikel **Beweisgründe** gehandelt, und von der andern in dem Artikel **Beweisarten**. Aristoteles und Cicero haben über beyde gründlich geschrieben, und die stoische Schule, wie Cicero sagt, hat sich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu sprechen, was der Redner überhaupt bey den Beweisen zu bedenken hat. Zu jedem Beweis werden zwey Eigenschaften erfodert. Wahrheit, oder doch Wahrscheinlichkeit, und Deutlichkeit, oder wenigstens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, sie muß in der Sache selbst liegen; aber bey ihm steht es sie zu erforschen und andern fühlbar zu machen. So lang er die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht selbst einsieht, so ist es vergeblich den Beweis zu unternehmen, und wenn er sogar vom Gegentheil überzeuget ist, so muß er dieses sich nicht einfallen lassen. Wenn also der Redner sich in vorkommenden Fällen nicht blosstellen will, so muß er überhaupt bey Erlernung der Kunst und in seinen Bemühungen in derselben vollkommener zu werden, sich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und sich vor aller Spitzfindigkeit, der falschen Gründlichkeit kleiner Geister, mit äußerster Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er sich in gründlichen Wissenschaften fleißig üben, damit er sich ein scharfes Nachdenken angewöhne, und aus seinem eigenen Gefühl wisse, was wahre Ueberzeugung sey. Hiernächst befleiße er sich auch überhaupt durch beständiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geschmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem Kleinen und Unerheblichen richtig unterschieden wird. Er gewöhne sich, jede Vorstellung auf die Waage der gesunden Vernunft zu legen, um zu sehen, ob sie ein merkliches Gewicht habe. Das, was wirklich wichtig ist, halte er allein werth, überdacht und dem Gedächtniß anvertrauet zu werden; alles andre lasse er fahren.

Am allermeisten hüte er sich vor Spitzfindigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Ansehen einer Sache erzwungen wird, dessen Nichtigkeit eher durch die gesunde Vernunft zu fühlen,

fühlen, als durch den Verstand deutlich aus einander zu setzen ist. Es ist besser, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, sehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man sich gleich darin betröge, als daß man, von leichtem Geiste regiert, alles Scheinbare annehme, aus Furcht sich etwas gutes entgehen zu lassen.

Unumgänglich nothwendig ist es, um ein gründlicher Redner zu seyn, daß man keine falsche Sache zu beweisen übernehme, auch keine, zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor sich sieht. Denn in diesen Fällen muß man Beweise erzwingen oder erschleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, so wird man durch genugsames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Diesen Geschmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Lesen der vorzüglich gründlichen Reden der besten griechischen und römischen Redner und Philosophen erhöhen. Fürnehmlich müssen die besten Reden des Demosthenes und Cicero vielfältig gelesen werden.

Zu der Gründlichkeit in den Beweisen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philosophische Deutlichkeit, die jede Vorstellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, sondern die ästhetische Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sache stehen bleibt. Der Redner bleibet in einzelnen Begriffen bey der anschauenden Erkenntniß stehen, sucht aber denselben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben*). Diese Fertigkeit deutlich zu seyn, bekömmt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meisten Menschen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geistes sich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorstellungen zufrieden zu seyn. Diese unglükliche Trägheit muß der gute Redner schlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden seyn, bis er jeder Vorstellung, die seinen Geist zu beschäfftigen würdig genug ist, den höchsten Grad der Deutlichkeit, der er fähig ist, gegeben hat. Zu dem Ende muß er sich unnachläßig in den Versuchen üben, alles deutlich zu sehen, und das, was er selbst so sieht, mit der höchsten Klarheit auszudrüken.

Eine wichtige Sache bey den Beweisen ist auch der Ton, in welchem sie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewissen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seiten des Redners, der uns sanft, aber unwiderstehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch sonst die Stärke des Beweises nicht einsehen, ja selbst da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn so wie wir geneigt sind, mit dem Traurigen zu trauern und mit dem Lachenden zu lachen, so fühlen wir auch einen Hang demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget sehen. Es wird nicht überflüßig seyn hier ein Beyspiel anzuführen, darin dieser Ton der Wahrheit sich klar bemerken läßt, da man ohnedem ihn nicht beschreiben, sondern nur an Beyspielen merklich machen kann.

In der Andromache des Euripides wird diese unglükliche Prinzessin von der Hermione beschuldiget, daß sie durch allerhand Künste die Zuneigung des Neoptolemus gewonnen, und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus, entzogen habe. Andromache beweist ihre Unschuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf sollte sich „mein Vorsatz, dich aus dem rechtmäßigen Ehebett zu vertreiben, „grün-

*) S. Ueberzeugung.

„gründen können? Ist etwa itzt „Sparta geringer, als die phrygi„sche Troja, und geht diese jener an „Glückseligkeit vor? Bin ich etwa „frey, oder jung, oder zur Wollust „gebildet? Kann ich etwa aus Stolz „auf die Macht meiner (in der Asche „liegenden) Vaterstadt, oder auf „meine (umgebrachte) Freunde, es „versuchen an deiner Statt in dei„nem Hause zu herrschen? Sollte „ich etwa Lust haben deine Unfrucht„barkeit hier zu ersetzen und Kinder „zu gebähren, mir zur größten Last, „und daß sie dir künftig zu Sclaven „dienten? Bilde ich mir etwa ein, „daß die Griechen des Hektors hal„ber mich so sehr lieben, daß sie mei„ne Kinder, wenn du keine hast, zu „Königen dieses Landes machen? „u. s. w.*)“ Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unschuld beweist.

Wenn dieser Ton der Wahrheit zugleich durch den wirklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterstützt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerster Ueberzeugung, so wird sein Beweis seine volle Wirkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil ist, wird man ihn sehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit versichert. Bemerken wir an dem Redner eine bescheidne Zuversichtlichkeit in seine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Wesen, womit er uns dessen versichert, so ersetzt unser Herz, was dem Verstand fehlt und wir glauben, ohne zu sehen. Läßt aber der Redner das geringste merken, daß er unsern Beyfall erzwingen will, so widersteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft schadet er seinem Beweis, wenn er sich bey klaren Sachen zu lange aufhält, um sie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit ist einfach und kurz. Gewisse Gründe sprechen durch die Sache selbst am lautesten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geschwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächsten Artikel von den pathetischen Beweisen anmerken.

*) Eurip. Androm. V. 190. 202.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis sehr aufhelfen, oder schaden. Der stärkste Beweis kann durch einen schlechten und schwachen Vortrag seine Kraft verlieren. Das Klare kann durch die Aussprache und den Ton dunkel, das Kurze langweilig, und das Lebhafte schwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in seiner Rede der Ort ist, da natürlicher Weise verschiedene vorgetragene Gründe ihre Wirkung nun auf einmal thun sollen. Da muß er alle Kunst anwenden sie gut zu vereinigen, den Verstand, die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Bestätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweise angeführt werden, kömmt auch oft viel auf die Ordnung an, darin sie einander folgen. Die Frage ist oft untersucht worden, ob die starken oder die schwächern Gründe zuerst sollen aufgestellt werden. Quintilian rathet von den schwächern den Anfang zu machen*). Allein die Sache scheinet mir nicht ausser allen Zweifel. Wenn ein scharfsinniger Zuhörer einige schwache Beweise hinter einander anhört, so kann er leicht verdrüßlich werden und die Aufmerksamkeit auf stärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man sagen, daß

*) Prout ratio causae cujusque postulabit, ordinabuntur, uno (ut ego censeo) excepto, ne a potentissimis ad levissima decrescat oratio.

daß die letzten Eindrüke immer die wichtigsten sind. Man findet also bey großen Rednern Beyspiele von beyden entgegenstehenden Ordnungen.

Am sichersten scheinet es zu seyn, daß man die Hauptbeweise zuerst vorbringe. Hat man wahrscheinlicher W... damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, so häufe man schnell noch verschiedene geringere Beweise zusammen und lasse sie in geschloßnen Gliedern den Zuhörer angreifen, so wird die Wirkung nach Wunsch ausfallen.

Zur Erläuterung dieser Regel wollen wir setzen, man habe eine geschehene Sache durch Zeugnisse erhärtet, oder einen Satz durch andre Gründe so wahrscheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig seyn können. Nun setze man gleich noch verschiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Personen, den Zeiten, den Umständen u. s. f. gemäß sey, so wird aller Zweifel verschwinden. Dieses will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel sagen. Die stärksten Beweise, sagt er, muß man einzeln wol ausführen, die schwächern kurz aneinander drängen. — Wenn man einen beschuldiget, er habe einer Erbschaft halber einen Mord begangen, (und hätte z. E. den Hauptbeweis durch wahrscheinliche Zeugnisse geführt: so kann man, wenn die Umstände so sind, folgende Gründe noch hinzufügen:) Du hattest Anwartschaft darauf, du warst in Noth und damals von deinen Gläubigern am stärksten getrieben; dazu hattest du deinen Erblasser damals beleidiget, und wußtest, daß er das Testament eben ändern wollte. Man begreift leicht, daß solche geschlossene Gründe eine Sache außer Zweifel setzen müssen, von welcher man schon durch andre stärkere Anzeigen beynahe überzeuget worden.

Sind aber die Beweise so beschaffen, daß die schwächern den stärkern zur Grundlage dienen, daß sie erst dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart setzen, die zur Wirkung der stärksten Beweise nöthig ist, so muß die erwähnte Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

Beweisarten.

Es ist nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe, aus welchen die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß diese Gründe so zu behandeln und so vorzutragen wissen, daß sie ihre völlige Wirkung thun; dieses ist eigentlich das vornehmste in der Kunst zu beweisen*). Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philosophen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art sich ihrer zu bedienen, ist ihm eigen. Dadurch kann er sich als einen großen Redner zeigen, daß er so gründlich als der Weltweise, obgleich nicht so abstrakt und nicht so genau methodisch; so einfach, als der gemeine Mann, aber nicht so nachlässig und so wankend, in seinen Beweisen ist.

Zu dieser rednerischen Behandlung der Beweise gehören verschiedene Dinge: die Form des Beweises an sich selbst; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag desselben. Hier ist von dem ersten Punkt, nämlich der Form des Beweises die Rede.

Die Beweisarten sind für den Redner dieselben, die der Philosoph braucht: alle Arten der Vernunftschlüsse

*) Est prudentiae paene mediocris, quid dicendum sit videre; alterum est, in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quae dicenda sunt, copiose, ornate, varieque posse dicere. Cicero.

schlüsse nach ihren mannigfaltigen Formen und Gestalten. Jede Rede, oder ein Theil derselben, darin der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß sich in einen Vernunftschluß auflösen lassen, der, wenn der Redner gründlich gewesen ist, sowol in der Materie, als in der Form seine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten solcher Vernunftschlüsse, deren jeder seine eigene Form und Gestalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wissen, die der besondern Beschaffenheit seiner Materie am gemäßesten und zugleich für seine Zuhörer die einleuchtendste ist. Der Philosoph sieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Also ist der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweisenden Rede, oder eines Haupttheils derselben, allemal ein Vernunftschluß von drey oder von zwey Sätzen. Diesen zu erfinden ist die erste Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cäcilius beweisen will, daß er und nicht dieser zum Ankläger des Verres müsse bestellt werden, so macht er diesen Vernunftschluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger seines Feindes „haben will, der muß ihm auch gegeben werden. Nun verlangen die „Einwohner Siciliens mich und keinen andern: also muß ich die Klage „gegen den Verres führen.“ Der erste Theil der Rede ist eine Ausführung dieses Vernunftschlusses, und so verhält es sich mit jeder beweisenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig seyn würde, Regeln für die Wahl jeder besondern Form der Vernunftschlüsse zu suchen, so begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweise näher zu betrachten, und das Wesentlichste, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweise sind die, welche Cicero mit dem Namen Inductio und Ratiocinatio bezeichnet *). Die erstere besteht darin, daß man aus ähnlichen Fällen schließt, die andere schließt aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

Die Induction besteht also darin, daß man für die Wahrheit, welche man beweisen will, Fälle aussucht, in welchen dieselbe ganz unzweifelhaft und offenbar ist, hernach aus diesen besondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern besondern, jenen ähnlichen Fall, passenden Schluß macht. Dergleichen ist dieses:

„Wenn ein junger Mensch von einem Flötenspieler in seiner Kunst so „unterrichtet worden ist, daß er schon „sehr gut gespielt hat, hernach aber „von einem schlechten Spieler wieder „verdorben worden ist: kann man „denn die Schuld, daß er schlecht „spielt, auf den ersten Meister legen? „— Keinesweges. Oder wenn ein „Hofmeister seinem Untergebenen gu„te und bescheidene Sitten ange„wöhnt hat, dieser aber sich hernach „durch andere wieder zu schlechten „und groben Sitten hat verführen „lassen, wird man dieser Sitten hal„ber den ersten Hofmeister beschuldi„gen? — Gewiß nicht. So wird „man auch dem Sokrates die Schuld „nicht beymessen können, daß die „Jünglinge, denen er Lust zur Tu„gend gemacht hat, nachher von an„dern verführet worden **).“ Dieses ist die Beweisart, deren sich Sokrates mit so glüklichem Erfolg bedient hat. Ihr größter Vortheil besteht darin, daß sie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derselben verwandelt. Sie schikt sich sowol für

*) Omnis igitur ratiocinatio aut per *inductionem* tractanda est, aut per *ratiocinationem*. de Invent. L. I.

**) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

für einfältige als gelehrte Zuhörer; jenen wird sie durch ihre Faßlichkeit angenehm, diesen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit *). Mit der Fabel und mit der Allegorie kömmt sie darin überein, daß sie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

Die Induction kann verschiedene Gestalten annehmen. Sokrates kleidete sie fast allezeit in Fragen ein, so wie es sich zur Beredsamkeit des Umganges am besten schiket. Die Moralisten geben ihr auch eine andere Form, indem sie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen ist, als Beschreibungen, Gemählde oder Erzählungen, anbringen und so zeichnen, daß der Zuhörer alles vor sich zu sehen glaubt.

Bey Behandlung dieser Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu sehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar sey. 2. Daß diese Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers soll festgesetzt werden. 3. Daß dieser nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er desto freyer von allem Vorurtheil sich dem Gefühl des Wahren überlasse.

Dazu gehören besondere rednerische Gaben, die vielleicht seltener sind als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, so schwer ist es, dieselbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeinsten Dingen, nicht nur ohne Niedrigkeit, sondern interessant zu sprechen, muß sich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müssen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die also nicht den geringsten Reiz haben, als den sie durch die Kunst des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweise ist die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kömmt. (Ratiocinatio.) Diese haben die Gestalt eines förmlichen und vollständigen Vernunftschlusses (Syllogismus), der aus zwey Vordersätzen und dem daraus fließenden Schlußsatz bestehet. Diese Beweisart ist demnach nicht so popular, als die erstere; sie ist mehr philosophisch, als rednerisch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein solcher Beweis geführt wird, muß sich auf drey Sätze bringen lassen. Die beyden Vordersätze müssen, wie aus der Vernunftlehre bekannt ist, unläugbar seyn, wenn die Ueberzeugung folgen soll. Daher entstehen also bey dieser Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet *). Der erste Theil enthält den deutlichen Vortrag des Obersatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Bestätigung dieses Satzes. Wenn diese so vollendet ist, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, so folget der Untersatz, als der dritte Theil; hierauf dessen Bestätigung, die den vierten Theil ausmacht; und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil sind die wichtigsten; deßwegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieselben wenden.

Diese Beweisart behandelt der Redner anders als der Philosoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfachesten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen stehen, wenn er sie nur dem anschauenden

*) S. Aehnlichkeit.

*) De Invent. L. I.

den Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptsächlich aber unterscheidet er sich durch die Erweiterung seiner Sätze und durch die Art, die Begriffe festzusetzen. Der Philosoph begnügt sich, jeden der drey Sätze seiner Vernunftschlüsse kurz und bestimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudruken. Der Redner drukt den Satz auf mehrere Arten, durch Umschreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen: er sucht ihn nicht nur dem Verstand, sondern so viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zusammengesetzten stehen, wo der Philosoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beschreibung, ein Gemähld, ein Beyspiel, oder ein Bild dienet ihm statt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen großen Grad der Klarheit bekömmt. Der Philosoph begnüget sich mit einem Beweisgrund zur Bestätigung eines Satzes, er scheinet gegen seine Zuhörer ganz gleichgültig zu seyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm ist daran gelegen, daß seine Zuhörer so lange bey jeder Sache verweilen, bis sie sich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unversucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetischen Beweis hinzu. Dieser besteht darin, daß in dem Zuhörer solche Leidenschaften erwekt werden, die für den Schluß sprechen; Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Anklåger &c. So macht er aus einem Vernunftschluß, den der Philosoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechselsweise Verstand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen interessirt werden.

Beweisgründe.

Zugestandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis andrer, in Zweifel gezogener, Wahrheiten hergeleitet oder wahrscheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagsache jemand eines Diebstahls beschuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beschuldigung damit erweisen will, daß der Beklagte seit der Zeit des geschehenen Diebstahls reich ist, da er sonst arm gewesen, so ist diese schnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweises. Die Erfindung der Beweisgründe ist ein wichtiger Theil der Beredsamkeit: deßwegen haben auch die alten Lehrer der Redner, besonders **Aristoteles** und **Cicero**, weitläuftig von dieser Sache geschrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch sehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verschiedenen Fällen die Beweisgründe zu schöpfen sind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweisen: die Erfahrung, und die Vernunftschlüsse. Beweise durch Vernunftschlüsse nennten die Alten überlegte, durch Kunst geführte Beweise, da sie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünstliche hießen. Diese sind Zeugnisse, Documente und Schriften. Die Quellen der andern sind mannigfaltig, und bedürfen einer nähern Erforschung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweisen: ein gerader, der ohne alle Umschweife zum Zwek führet, und ein Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführt,

führt, die zu erweisen ist. Man betritt den geraden Weg, wenn man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede ist, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das außer der Hauptsache liegt, zum Grunde des Beweises legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptsache kömmt. In Fragen, die gewisse Vorfälle oder geschehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umstände zeigen, daß das Vorgeben falsch ist. Dies ist der gerade Weg zu beweisen. Liegt in der Sache selbst nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, so findet sich oft, zu demselben Behuf, etwas außer ihr. Man beweist nämlich, daß die Sache, wenn sie wahr wäre, diese oder jene Folge hätte nach sich ziehen müssen, und zeiget, daß dieses nicht geschehen. Daraus schließt man, daß also das Vorgeben falsch sey; dies ist ein Umweg. Eben dieses hat auch in Fällen statt, wo die Beschaffenheit einer Sache untersucht wird. Nämlich die Beschaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwiesen, oder man erweist die Richtigkeit einer andern Sache, und zeigt hernach, daß aus dieser auch jene nothwendig folge.

Wir müssen aber, um diese Sache näher zu beleuchten, die besondern Fälle dieser beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweise betrachten. Dasjenige, was man beweisen will, läßt sich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas gesagt wird; das ist, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Praedicatum ist. Mithin kann der Redner sich umsehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den besten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald sehen, welche von beyden ihn am sichersten zum Zweck führen. Wir wollen setzen, der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen: so ist der Satz, den er zu beweisen hat, dieser: Dieser Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis soll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey ist offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn sie gegen den Staat unternommen wäre, wirklich eine Verrätherey wäre, so muß er suchen zu beweisen, daß sie nicht gegen den Staat, sondern gegen gewisse Personen unternommen worden; z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechseln muß. Ist aber der Fall so, daß die Handlung wirklich den Staat betrift: so muß der Redner seinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß sie fälschlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann selten lange im Zweifel stehen, ob er seinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder des Praedicati hernehmen soll; denn nach genauer Untersuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem die größte Ueberzeugung zu bewirken möglich sey. Weis er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptsächlich die Klage gründen wird: so ist seine Wahl oft dadurch bestimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er ist ungewiß, worauf der Ankläger hauptsächlich bestehen wird: so kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von dem Praedicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis setzt Cicero drey besondere Fälle. Entweder gründet sich der Beweis auf die ganze Natur und das Wesen der Sache, so daß der Redner beweisen kann, das Wesen derselben mache sein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Wesen der Sache nicht kann bestimmt werden, so nimmt man alle ihre Eigenschaften besonders und zeiget, wie jede den Satz bestätiget; oder die Hauptsache kömmt nur auf eine einzige Eigenschaft der Sache an, so hält man sich an dieser allein. Im ersten Fall ist also der Beweisgrund die Sacherklärung (Definitio rei); im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenschaften angegeben werden (partium enumeratio); endlich im dritten Fall ist der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewisse Eigenschaft beygelegt wird, den Beweis herleitet (ex notatione); Folgende drey Beyspiele werden diese drey Arten der Beweisgründe erläutern.

Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen ist. „Wenn „die Majestät des römischen Staats „in seinem Ansehen und in seiner „Würde besteht, so beleidigt der diese „Majestät, welcher den Feinden des „römischen Volks sein Heer überlie„fert; nicht der, welcher denjenigen, „der dieses gethan hat, dem Volke „zur Bestrafung einliefert.“ Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs **Majestät** gegründet.

Beweis aus der Zergliederung der Sache. „In diesen Umständen wa„ren nur drey Wege möglich. Ent„weder, man mußte dem Befehl des „Senats gehorchen; oder man muß„te eine neue Berathschlagung veran„lassen; oder man mußte endlich nach „seinem eignen Gutdünken handeln. „Eine neue Berathschlagung zu ver„anlassen, hieß sich zu viel heraus„nehmen; nach Gutdünken zu han„deln, wäre Vermessenheit: also blieb „nichts übrig, als dem Befehl des „Senats zu gehorchen.“

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein Consul genennt wird, „welcher dem Vaterlande mit gutem „Rath und mit That beysteht: was „hat denn Opimius anders gethan?“

Kann man auf keinem dieser geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Praedicatum des Hauptsatzes, so muß man sich ausser der Sache nach irgend einer Wahrheit umsehen, mit welcher der zu erweisende Satz in einer solchen Verbindung steht, daß er selbst aus jener herzuleiten sey. Hier ist es nun unmöglich, alle einzelne Fälle solcher Verbindungen herzusetzen. Cicero giebt deren dreyzehn an: und **Aristoteles**, der jede Frage durch alle Abtheilungen erschöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlassen jedem diese Dinge in den Topicis dieser Lehrer selbst nachzusehen.

Ist der Redner ein Mann, der sich lang in Untersuchung der Wahrheit geübt hat, so werden ihm ohne künstliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit seiner Hauptfrage in Verbindung stehen; besonders, wenn er sich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. **Erfindung** gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen also hier nicht weiter gehen, als daß wir diese Materie mit einem guten Beyspiel erläutern.

Es ist keine Wahrheit, sie gehöre in die Classe der Begebenheiten, oder unter die Erforschungen der Vernunft, die nicht entweder in wesentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung stehe. Es müssen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr seyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlassung, Gelegenheit, Ursachen gehabt

habt haben; sie steht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umständen in Verbindung; sie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft seine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müssen andre Wahrheiten zuvor erkannt gewesen seyn, ehe er hat können erkannt werden; er muß gewisse Folgen haben. Jst der Satz unstreitig wahr, so müssen alle die, welche ihm entgegen stehen, falsch seyn; alle die aber, welche er voraussetzt, wahr.

Wenn also die deutlichen Begriffe von dem Subjecto und Praedicato des Hauptsatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug sind, die Sache zu beweisen; oder wenn in einer geschehenen Sache nichts widersprechendes ist, wenn sie nicht kann geleugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn sein Charakter nichts zu seiner Vertheidigung an die Hand giebt: so muß man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Hauptsache in irgend einer Verbindung stehen, oder eine Beziehung auf sie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftschlüssen abhängt, setzen, man wolle erweisen, daß eine begangene That nicht gegen die Gesetze streite, und man habe sich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Gesetze, etwas zur Entschuldigung zu entdeken, so wird man auf andre Sachen, worauf die Gesetze oder die Handlung sich beziehen, denken müssen. Man beweist z. E. daß die Handlung einerley ist, mit einer andern bekannten, welche jedermann für unschuldig und rechtmäßig gehalten hat. Oder man beweist aus Beyspielen, daß das Gesetz auf eine gewisse Weise müsse verstanden werden, und zeiget daraus, daß es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar schlimmen Folgen, die ein Gesetz haben müßte, wenn es auf gewisse Weise verstanden würde, zeigen, daß es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben so geht es mit Begebenheiten. Man beweist, daß der Beklagte damals, als sie geschehen, an einem entlegenen Ort gewesen; daß er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige, der man ihn beschuldiget, unmöglich, oder höchst unwahrscheinlich wird.



(*) Zu diesem, und den beyden vorhergehenden Artikeln, können benützt werden: De differentia argumentor. rhetor. a logicis, Auct. Paul. Doering, Vit. 1713. 4. — Von der Form, Wahl, Verbindung und Ordnung der Beweise handelt das 4te Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — Von dem Vortrage und Führung der Beweise, Batteux, in s. Cours de Litter. B. 4. S. 56 der Ramlerischen Uebers. — Lawson, in der 21ten s. Vorles. über die Beredsamkeit, Th. 2. S. 206. d. Uebers. — Priestley in der 7ten und 8ten s. Vorles. über Redekunst und Kritik, S. 42. d. U. — Auch gehört noch das 4te — 6te Kap. des 1ten Bandes der Philos. of Rhet. des G. Campbell, S. 95 u. f. Lond. 1776. 8. hieher, in welchen Of the Relation which Eloquence bears to Logic and Grammar; of the different sources of Evidence, and the different subjects, to which they are respectively adapted; and of the Nature and Use of the scholastic Art of syllogizing enthalten ist. — —

Bewundrung.

(Schöne Künste.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entsteht, welche unsre Erwartung übertrifft. Man wird finden, daß bey der Bewundrung immer ein Bestreben des Geistes ist, die Gründe der

der Sache, die uns in Verwundrung setzet, zu begreifen. Je verborgener sie sind, desto größer wird die Bewundrung, und sie kömmt auf den höchsten Grad, wenn etwas unsern Begriffen widersprechend scheinendes dabey ist. Wenn man mit Herrn Home zwey Arten dieser Empfindung unterscheiden, und mit seinem Uebersetzer *) mit den Namen **Verwundrung** und **Bewundrung** belegen will, so würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unsre Vermuthung sich ereignenden Begebenheit entsteht, den Namen Verwundrung beylegen, und die Empfindung welche aus Betrachtung einer außerordentlichen und unbegreiflichen Kraft entsteht, Bewundrung nennen. Man könnte diese einen Affekt des Geistes nennen: denn sie hat mit den Affekten dieses gemein, daß sie mit einem lebhaften Bestreben seine Begriffe zu der Größe, die man vor sich sieht, zu erheben verbunden ist. Vermuthlich hat **Descartes** deßhalben die Bewundrung unter die Leidenschaften gezählt. **Wolf** aber hat sie darum davon ausgeschlossen, weil dieses lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden ist, ob sich gleich etwas diesem ähnliches dabey zu zeigen scheinet.

Wie dem aber seyn mag: so ist dieses offenbar, daß die Bewundrung eine der lebhaftesten Empfindungen sey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Bösen fürtreffliche Dienste thun kann. Und in so fern ist sie eine von den Empfindungen, welche die Künste vorzüglich müssen zu erweken suchen. Sie wird aber eben so wol durch einen hohen Grad des Bösen, als des Guten hervorgebracht. Die außerordentliche Bosheit des Satans bey **Milton**, und **Klopstok**, oder gewisser Menschen in den Trauerspielen des **Shakespear**, setzet uns eben so stark in Bewundrung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes wirkt Abschen und Verwünschung, dieses Ehrfurcht und Bestreben zur Nachahmung des Guten. Dieses alles ist so offenbar und so bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können also gleich diese Regel festsetzen, daß der Künstler die Gelegenheit, uns in **Bewundrung zu setzen**, niemal muß ungenutzt vorbey gehen lassen. Die Gelegenheiten zeigen sich überall, wo große Charaktere und große Handlungen können vorgestellt werden: im epischen Gedicht, im Trauerspiel, **in der Ode**, im historischen Gemählde, in Abbildung einzelner Personen durch den Pinsel oder durch den Meissel, und in ernsthaften Arten der Musik. Die besondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beschrieben *).

Der Künstler, welcher Bewundrung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen, er muß selbst groß denken und groß fühlen: gemeine Künstler erreichen diesen Grad der Wirkung niemal. Wem die Natur die Größe der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu setzen. Der, dem in der Natur alles scherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menschen und in den Begebenheiten, alles eine possierliche Seite hat; der, der überall Witz und ein feines Spiel der Phantasie sucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend mehr rühret, als ein rauschendes Wasser oder ein wildes Felsgebürge: alle diese würden sich vergeblich bemühen, unsre Bewundrung zu erweken.

*) Homes Grundsätze der Critik 1 Th. S. 343. der deutschen Uebersetzung von 1763.

*) S. Wunderbar.

ken. Hat aber die Natur die Anlage zum Großen in die Seele geleget, so kann ein ernstliches Nachdenken über die größten Gegenstände in der Natur und in den Sitten, eine fleissige Uebung alles auf große Gesichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernsthaftes Studium der erhabensten Werke der Künste, desto fähiger machen, durch seine Werke Bewundrung zu erweken.

Von Bewunderung handelt, nächst dem, von Hrn. Sulzer, angeführten Home, noch Hr. Riedel in seiner Theorie XI. S. 155 u. f. 1te Ausg. — S. übrigens den Artikel Erhaben.

Beyspiel.

(Redende Künste.)

Jede Vorstellung des Allgemeinen durch das Besondere, kann im weitläuftigen Sinn ein Beyspiel genennet werden; in so fern gehören die äsopische Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyspiel. In der engern Bedeutung aber ist es ein besonderer Fall, in der Absicht angeführt, daß das Allgemeine der Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedient sich des Beyspiels sowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatischen Schriften sehr häufig, um allgemeine Säze, Regeln, Erklärungen durch dasselbe zu erläutern: so wie die Rechenmeister, wenn sie eine Regel geben, sogleich einen besondern Fall anführen, an dem sie dieselbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben selten nöthig, Beyspiele in dieser Absicht anzuführen, weil sie selten solche allgemeine und abstrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyspiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen sie das Beyspiel sehr häufig, um dasjenige, was an sich selbst schon verständlich genug ist, mit ästhetischer Kraft zu sagen und recht sinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zustand für besser hält, als den seinigen, ist an sich schon verständlich genug; dennoch drükte Horaz sie durch Beyspiele aus:

> O! fortunati mercatores, gravis annis
> Miles ait, multo iam fractus membra labore.
> Contra Mercator, navim jactantibus austris,
> Militia est potior. — —
> Agricolam laudat juris legumque peritus.
> — —
> Ille — —
> Solos felices viventes clamat in urbe*).

Die Wirkung des ästhetischen Beyspiels ist verschieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden ist, auf eine ästhetische Art zu beweisen, indem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns also die Wahrheit fühlbar machen. Von dieser Art ist das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden wirklich gehört haben. Diese Art, Wahrheiten, die jeder aus besondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung solcher Fälle, als Beyspiele, einzuprägen, ist durch die ganze Beredsamkeit und Dichtkunst von sehr grossem Nutzen. Im Grunde ist es eine Beweisart durch Induction**), und die beste Art zu überzeugen. Dergleichen Beyspiele kann man beweisende Beyspiele nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann sie hinter dem Satz, dessen Beweis

*) Serm. I. 1.
**) S. Beweisarten.

weis sie sind, anführen, oder demselben vorhergehen lassen. Die Geschiklichkeit, solche Beyspiele gut zu wählen, und (nach Beschaffenheit der Umstände) kurz oder naiv, oder nachdrüklich, oder mahlerisch vorzutragen, ist eines der wichtigsten Talente der Moralisten.

Bisweilen dienen solche Beyspiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leser Zeit habe, sich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derselben, desto sicherer einzuprägen, damit sie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeinesten und bekanntesten Wahrheiten von mehrern Beyspielen begleitet, nur daß der Leser sich dabey aufhalte. Was ist bekannter, als daß der, der einmal gestorben ist, für immer todt ist? Aber Horaz führt Beyspiele davon an:

> Cum semel occideris, et de te splendida Minos
> Fecerit arbitria,
> Non Torquate genus, non te facundia, non te
> Restituet pietas:
> Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
> Liberat Hippolytum;
> Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
> Vincula Pirithoo *).

Man könnte diese Beyspiele **verweilende** Beyspiele nennen; weil sie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit sie tiefer einprägen. Man trifft nirgend mehr Beyspiele dieser Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert besondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dienet das Beyspiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch sie reizender wird. So braucht Horaz, anstatt der vorher angeführten lehrenden Beyspiele, für dieselbe Wahrheit ein andermal **naive, mahlerische**:

> Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieser Art sind auch diese Beyspiele des **La Fontaine** von der Wahrheit, daß jeder Mensch sucht sich über seinen Stand zu erheben:

> Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
> Tout petit prince a des Ambassadeurs,
> Tout Marquis veut avoir des pages.

Diese Art des Beyspiels, das der Vorstellung eine besonders kräftige Gestalt oder Farbe giebt, um sie dem Gemüthe desto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die sich nicht alle entwikeln lassen. So hat folgende Art des Beyspiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Uepigkeit und großer Aufwand sich nicht einmal durch großen Reichthum entschuldigen lassen. Anstatt blos allgemein zu sagen: **das Geld könnte besser angewendet werden**, sagt er dieses in Beyspielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

> Cur eget indignus quisquam, te divite? quare
> Templa ruunt antiqua Deum? Cur, improbe, carae,
> Non aliquid patriae tanto emetiris acervo *)?

Die Beyspiele können nach der besondern Absicht, die man dabey hat, allgemeiner seyn, oder aus ganz einzeln Fällen genommen werden; sie können erdichtet oder wahr seyn. Darüber lassen sich keine Regeln geben; Redner und Dichter müssen fühlen, was sich zu ihrer Absicht am besten schiket. Eine besondre Kraft haben die

*) Od. Lib. IV. 7.

*) Sermon. II. 2. 103.

die Fälle, da man erst allgemeine Beyspiele anführt, und dieselben denn noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall bestätiget. So kann ein Redner, der von Unglüksfällen gesprochen hat, und denn sich selbst noch als ein besonders Beyspiel anführt, gewiß seyn, Mitleiden zu erweken. Man erwäge, wie rührend folgendes ist: Cum saepe antea, Iudices, ex aliorum miseriis et ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines iudicarim, qui remoti a studiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitae secuti sunt, tum vero in his L. Muraenae tantis tamque improvisis periculis, ita sum animo affectus, ut non queam satis, neque communem omnium nostrum conditionem, neque huius eventum fortunamque miserari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiae maiorumque suorum, unum ascendere gradum dignitatis coactus est, venit in periculum, ne et ea quae relicta, et haec quae ab ipso parata sunt, amittat. Deinde propter studium novae laudis, etiam in veteris discrimen adducitur *).

Je näher vor unsern Augen die Fälle liegen, die als Beyspiele angeführt werden, desto größer ist ihre Kraft, fürnehmlich aber ist dieses von rührenden und pathetischen Beyspielen zu verstehen. So wie ein Unglüksfall, der in einem entfernten Lande sich zugetragen hat, uns weniger rührt, als der in unserm Vaterlande geschehen, und der am allermeisten, der sich in unsrer Nachbarschaft und vor unsern Augen ereignet: so ist es auch mit den Beyspielen.

Beywort.

(Redende Künste.)

Ein Wort, welches einem andern, das den Hauptbegriff der Vorstellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine ästhetische Einschränkung zu geben. In folgender Beschreibung, die Haller von einem Spiel des Landmanns, in den Alpen giebt,

> Dort fliegt ein **schwerer** Stein nach dem **gestekten** Ziele,
> Von **starker** Hand **beseelt**, durch die **zertrennte** Luft,

sind die durch andere Schrift ausgezeichnete Worte, Beywörter. Man kann sie weglassen, ohne daß die Hauptvorstellung dadurch in ihren wesentlichen Theilen Schaden leidet: allein sie dienen, diese Hauptvorstellung durch Nebenbegriffe ästhetisch, das ist, sinnlicher zu machen.

Es giebt eine andre Art Beywörter, die man grammatische nennen könnte, weil sie das sind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den ästhetischen nicht verwechseln muß. Sie sind nothwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die ästhetischen aber zufällige Bestimmungen desselben. Wenn der angeführte Dichter sagt:

> Denn ein gesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

so sind die Wörter gesetzt und verwöhnt, grammatische, nicht ästhetische Beywörter. Denn sie sind zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man sie wegläßt.

Außer diesen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptsächlich dazu dienen, die Namen der Personen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So ist der Ausdruk Pius Aeneas, ποτνια Ἥρη u. d. gl. Diese werden fast allezeit gebraucht, so oft die Hauptnamen der Personen genennt werden, ohne daß

*) Cic. Or. pro Muraena c. 17.

daß man dabey eine besondre ästhetische Absicht hat.

Die ästhetischen Beywörter, welchen man sonst den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorstellungen, die ohne sie schon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet sind, durch Nebenbegriffe einen ästhetischen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich ist, so kömmt oft die größte Kraft der Vorstellung von ihnen her. Z. E.

> Illi robur et aes triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
> Comisit pelâgo ratem.
>
> *Hor.* I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Classe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundsätze, nach welchen ein verständiger Künstler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beschaffenheit der Beywörter zu bestimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darin thun; und so wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verstand des Künstlers einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, so thut es, in Ansehung des Dichters, der Gebrauch dieser Beywörter.

Wie etwa große Männer nicht besser, als mit ihren bloßen Namen, können genennet werden, so giebt es auch Vorstellungen, die schon in ihrer Anlage, in ihren wesentlichsten Theilen groß und vollkommen ästhetisch sind, und deßwegen in dem Ausdruk keine Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden sie dadurch geschwächt werden. Um diese Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle, aus Herrn Ramlers Passions-Cantate, dem Leser vorhalten:

> Gethsemane! Gethsemane! wen hören deine Mauren
> So bange, so verlassen trauren?
> Ist das mein Jesus?
> Bester aller Menschenkinder!
> Du zagst, du zitterst gleich dem Sünder,
> Dem man sein Todesurtheil spricht.

Diese ganze Vorstellung hat etwas Großes, das durch keine Nebenbegriffe kann verstärkt werden. Hätte der Dichter etwa gesagt: Und dies ist mein göttlicher Jesus? — Du zitterst gleich dem elenden Sünder, dem man sein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget: — so hätte aller Aufwand dieser Beywörter, die Vorstellung nicht nur nicht verstärkt, sondern geschwächt.

Wenn Cäsar, da er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, ihm zuruft: **Auch du Brutus**, so sagt dieses, alles was der Diktator hier sagen will, in der vollkommensten Stärke; und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: **Auch du mein väterlich geliebter, mein so sehr verpflichteter Brutus**, so würde die Stärke der Rede nicht das geringste gewinnen. In dergleichen Fällen muß man sich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengesetzten Fall, bey Vorstellungen, welche nur des Zusammenhangs halber da sind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegsetzt, würde man die Beywörter sehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler setzen oft in einem Hintergrund, oder im stärksten Schatten einzele Figuren oder Gruppen hin, die blos des Zusammenhangs halber, oder eine sonst leere Stelle auszufüllen, da sind. Diese können sie durch keinen lebhaften Pinselstrich erheben, weil sie sonst zu starke Wirkung thäten, und das Auge von wesentlichen Gegenständen abzögen. Eben diese Beschaffenheit hat es mit einigen Vorstellungen in redenden Künsten. Was seiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das soll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen

eines streitenden Helden aufmerksam machen will, so muß er sich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerksamkeit auf das Gerassel seines Wagens, oder das Stampfen seines Pferdes, zu lenken.

Die größte Vorsichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Personen redend einführt. Man muß auf das genaueste erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorstellungen der redenden Person liegen, und gerade nur so viel ausdruken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet sind. Wo diese schon alles sagen, was an diesem Orte, nach diesen Umständen, hinreichend ist, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geschichte des Geschmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erste Anzeige des sich verderbenden Geschmaks gewesen ist. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat sich dieser Ueberfluß gezeiget, so bald die goldnen Zeiten der Dichtkunst und Beredsamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Diesemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeschränkt werden, wo die Vorstellung durch die Hauptbegriffe noch nicht ästhetisch genug ist. Und damit wir ihren Gebrauch desto bestimmter anzeigen können, müssen wir uns erinnern, daß der ästhetische Stoff von dreyerley Art ist; daß er entweder die Phantasie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verstand helle und große Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieser dreyfachen Absicht müssen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen sie uns die Sachen sinnlich vor, oder sie erhellen und verstärken unsre Begriffe, oder sie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahlerische Beywörter sind da, wo man wirklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne sie das Gemählde entweder die kleinen Umstände nicht ausdrukt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derselben sehr langweilig seyn würde. Man überlege, um diese Anmerkung völlig zu fassen, folgende Stelle:

> Er treibt den trägen Schwarm von schwer beleibten Kühen,
> Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
> Sie irren langsam um, wo Klee und Mutten blühen,
> Und mähn das zarte Gras mit scharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, so fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umstände, die durch sie bezeichnet werden, anders vorstellen, so wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, sondern etwas stark, neu, kurz, oder naiv sagen: so können auch dazu die Beywörter die besten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenschaftlichen es sey, so können wohlgewählte Beywörter ungemeine Dienste dabey thun.

Ueberhaupt also sind sie zu gar allen Gattungen der ästhetischen Kraft die beste Würze, die den Hauptvorstellungen den größten Nachdruk geben. Hingegen ist auch nichts abgeschmakteres, als eine von schwachen, unbestimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die ist zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig sind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, sondern blos den Witz und besondere Einfälle des Redners oder Dichters anzeigen sollen.

Wie die Dichtkunst überhaupt sinnlicher ist, als die Beredsamkeit, so bedienet sie sich der Beywörter häufiger

ger, als diese. Desto mehr aber muß der Dichter sich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite sich derselben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann insonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyspiele davon sind so leicht anzutreffen, daß es unnöthig ist, solche hier anzuführen.

Bezifferung.

(Musik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbasses, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß spielt, schlägt mit der linken Hand die Töne des Basses an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man ist gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudrüken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten gesetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die sich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu spielen; allein dieses ist nur alsdenn möglich, wenn sie die Partitur des Tonstüks vor sich haben. Da es eine ganz bekannte Sache ist, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden: so ist offenbar, daß der Generalbaßspieler ohne Bezifferung nicht wissen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonsetzer gewählt hat, und es geschieht nur von ohngefähr, wenn er die wahre trifft. Wir wollen denen, die sich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu spielen, das Urtheil eines der größten Meister zur Warnung anführen. „Wir sehen allenthalben, (sagt er) daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren; und man sieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die leztern dergestalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte *).“ Es ist also nicht zu zweifeln, daß die Bezifferung des Generalbasses eine ganz nothwendige Sache sey.

Deßwegen ist auch zu wünschen, daß die größten Meister sich vereinigen möchten, die vollkommenste Bezifferung ausfindig zu machen, und dieselbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt ist die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, sondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

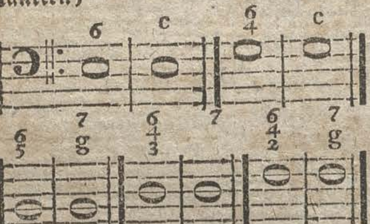
Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil sie jede in dem Artikel von dem Accord, den sie bezeichnet, besonders angezeiget worden. Also wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrifft.

Die Unvollkommenheit derselben erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bässen so sehr schwer ist, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, außer den vor sich habenden Zeichen, noch gar zu viel besondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote den rechten Accord nehme, sondern, daß er in der schiklichsten Höhe, und in der schiklichsten Gestalt genommen werde. Bis itzt ist noch keine Bezifferung bekannt, die diese beyden Umstände andeutet. So begnüget man sich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen soll, ob sie verdoppelt werden soll, ob man die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen soll, wird durch keine

*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu spielen. II. Theil. S. 298.
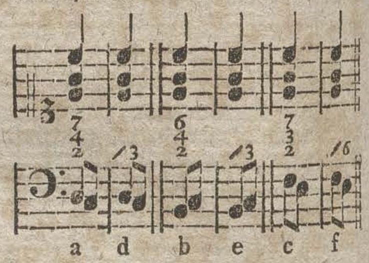
Bezifferung angedeutet. Daher entstehet die Nothwendigkeit der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bässen noch in acht zu nehmen sind. Eine andre Unvollkommenheit ist die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch x oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich ist, in der nöthigen Geschwindigkeit sich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die besten Meister sich die Sache mit Ernst angelegen seyn ließen. Wir wünschten vornehmlich, daß ein Kunstverständiger versuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, so oft es angeht, mit einem Buchstaben den Ton anzeigte, dessen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern;



Der gemeine Sextenaccord in der ersten Abtheilung könnte so angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu sehen ist, wo der Buchstabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anschlägt. Der Quartsextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\frac{6}{5}$ Accord auf H könnte durch $\frac{7}{g}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\frac{6}{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde also dasselbe Zeichen $\frac{7}{g}$ anstatt der drey verschiedenen Bezifferungen $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{\frac{4}{3}}$, $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ dienen können. Wir überlassen den Meistern der Kunst, dieser Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine solche Art die so gar große Anzahl der Bezifferungen oder sogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wohl aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne Noth vermehret, da sie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:



Es ist ganz ungereimt, die Bezifferungen so anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend sind. Verständige Tonsetzer schreiben diese Fälle wie bey d, e und f steht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige Harmonie, gleich auf der ersten angeschlagen werde.

Diese ganze Materie von der vollkommensten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonsetzer vom Grund aus untersucht zu werden, damit einmal eine so gar wichtige Sache zu einer größern Vollkommenheit könne gebracht werden.

* *

Eine Anweisung zur Bezifferung findet sich, unter mehrern, in Heinechens Anwei-

Anweisung zum Generalbaß. — Auch handelt die Dissertation sur les différentes methodes de l'accompagnement, p. Mr. Rameau, Par. 1742. 4. davon — In dem 2ten Theil des Sentiment d'un Harmoniphile . . . Par. 1756. 8. sind neue Zeichen zur Bezifferung angegeben, welche daselbst dem H. Morambert zugeschrieben werden, aber eigentlich von dem Abt Roussier sich herschrieben, der denn auch in s. Exemples pour le Traité des Accords, Par. 1767. 4. Gebrauch davon gemacht hat. Ihre erstere Erscheinung veranlaßte einen kleinen Streit, der im Mercure, Mon. October 1756 und Januar, April und September 1757 geführt wurde. — Ums J. 1765 machte ein Franzose, Le Dran, eine neue Art von Bezifferung bekannt, von welcher in dem Essai sur la Musique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 B. B. 3. S. 617 Nachricht gegeben wird; und im J. 1770 gab eben derselbe Compositions sur les Signes Do, Di, Da, pour l'indication des Accords en Musique, heraus.

Bild.

(Redende Künste.)

Ein sinnlicher Gegenstand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beschrieben wird, in sofern er durch seine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und so singt Haller:

> Ihr Wälder, wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Busch die Nacht des Grabes mahlt u. s. f.
> Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorstellungen, die sehr faßlich sind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt. Wenn sie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abstrakten Vorstellungen haben, so können sie also mit grossem Vortheil an deren Stelle gesetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienst, den eine gemahlte Landschaft thut, die man jemandem vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet ist; folglich sind sie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlassen ein anschauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; sie geben den abstrakten Vorstellungen einen Körper, wodurch sie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe schwerlich mit einem Blik könnten übersehen werden, lassen sich dadurch festhalten. Also dienen die Bilder überhaupt, die verschiedenen Verrichtungen des Geistes zu erleichtern. Hiezu kömmt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde entsteht, die Eindrüke desto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm ist, muß nothwendig das meiste durch Bilder ausgedrükt werden: daher sind die Reden der noch wenig gesitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorstellungen ästhetisch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äusserlichen Form und auch nach der Art, wie sie angebracht werden, verschiedene Namen. Sind sie blos besondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen soll, so werden sie Beyspiele genennt; sind sie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild gestellt werden, so bekommen sie nach Beschaffenheit der Sache den Namen der Vergleichung oder des Gleichnisses, wobey die gewöhnlichen Vergleichungswörter

ter wie, alswie, gleichwie, u. d. gl. gebraucht werden. Setzt man sie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, so daß diese gar nicht dabey genennt wird; so bekommen sie insgemein den Namen der Allegorie, auch bisweilen der Fabel, der Parabel, oder des allegorischen Bildes. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und so gebraucht werden, daß die Hauptsache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenschaften oder Wirkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der Metaphern, wie wenn man sagt: **Die Jugend verblüht bald.**

Die Haupteigenschaften eines Bildes sind diese: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man sich leicht und mit großer Klarheit vorstellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; diese Aehnlichkeit muß schnell bemerkt werden können, so bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen ist, muß nichts an sich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen sey. Man sieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieser Eigenschaften der Bilder ein.

Wegen der letzten Eigenschaft muß man am sorgfältigsten seyn, weil der Mangel derselben sehr widrige Wirkung thun kann. Ernsthafte Vorstellungen würden durch comische Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey scherzhaftem Vortrag ist es nicht nur erlaubt, sondern sehr vortheilhaft, diese Regel zu überschreiten, indem das Widersprechende oder Widerartige zwischen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften ist, wie an seinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geschöpft werden, sind mannigfaltig: die leblose Natur; die Kunstwerke; die Sitten der Thiere und der Menschen; die Geschichte; die Mythologie; und endlich die Belebung lebloser Dinge: das Mittel aber zur Erfindung ist eine weitläuftige Kenntniß dieser Quellen, mit einem scharfen Beobachtungsgeist und lebhaften Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich seyn will, der muß außer sich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforschenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in sich selbst aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und sich den Eindrüken derselben eine Zeitlang überlassen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeist des Sichtbaren und Unsichtbaren ist, desto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorstellung des Geistes und jede Regung des Herzens zu sichtbaren und fühlbaren Gegenständen machen. Denn die sichtbare Welt ist durchaus ein Bild der unsichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es ist das eigentliche Werk der redenden Künste, uns die unsichtbare Welt durch die sichtbare bekannter zu machen. Also ist die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmste Studium des Dichters.

Die unabläßige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viele nützliche Lehren an die Hand giebt *), ist der eine Weg zur Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die leblose Dinge

*) Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde im 1sten und 3ten Kapitel.

Dinge in lebendige Wesen verwandelt, ist ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und fast alle Leidenschaften, zu handelnden körperlichen Wesen, die uns überall verfolgen *). Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist die einzige Quelle dieser Bilder **).

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erschaffung solcher Bilder hat, kann sie durch fleißiges Lesen der Dichter und Redner, denen diese Gabe einigermaßen eigen war, noch sehr verstärken. So wie man bey vergnügten Menschen vergnügt, und bey melancholischen schwermüthig wird, so wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal sehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menschen umgegangen sind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig sind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Lesen ersetzen.

So fürtrefflich der Nutzen der Bilder ist, so sind sie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meisten bewundert werden, haben sie als kostbare Würze mit behutsamer Sparsamkeit angebracht. Bey sehr wichtigen Begriffen und Vorstellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden sie nothwendig; bey Nebensachen aber sind sie bloße Zierrathen, womit man sparsam umgehen muß. Sie sind wie Juwelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf.

*) Scandit aeratas vitiosa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, et agente nimbos
Ocior Euro.
— Timor et minae
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit aerata triremi; et
Post equitem sedet atra cura.

**) S. Belebung; Dichtungskraft.

Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, so wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunst, allemal ein Vorbote des sich zum Untergang neigenden Geschmaks ist.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibseln der griechischen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die sogenannten Pleyaden, und von diesen bis auf die griechischen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayser angefüllt war, der Gebrauch der ausziereden Bilder beständig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geschmack abgenommen hat.

Doch ist es in gewissen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorstellung, die an sich selbst einfach ist, so lange wiederholt, und so genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unsre ganze Vorstellungskraft völlig davon eingenommen ist, ist die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verschiedenen Gestalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zu gelangen. Davon findet man häufige Beyspiele beym Horaz: so wie man beym Ovidius fast überall Beyspiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorstellungen findet, wie z. E. in der Stelle:

Littora quot conchas, quot amoena rosaria flores,
Quotve soporiferum grana papaver habet;
Silva feras quot alit, quot piscibus unda natatur,
Quot tenerum pennis aëra pulsat avis,
Tot premor adversis*).

Diese fällt etwas ins Läppische.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man im

*) Trist. V. 2.

im starken Affekt, den man durch Worte äußern will, immer besorget, man habe die Sachen noch nicht stark oder hinlänglich genug gesagt. In diesem Falle befand sich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Classe setzen würde.

Sed juremus in haec: simul imis saxa renârint.
Vadis levata, ne redire sit nefas,
Neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
Padus Matina laverit cacumina,
In mare seu celsus procurrerit Apenninus,
Novaque monstra junxerit libidine
Mirus amor: juvet ut tigres subsidere cervis,
Adulteretur et columba milvo:
Credula nec ravos timeant armenta leones,
Ametque salsa levis hircus littora*).

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu sagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derselben wichtigen Vorstellung zu unterhalten. Dieser Fall kömmt am öftersten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden sich bey pathetischen Stellen oft in demselben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Absicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Wirkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione, beym Euripides, zu der Andromache, die um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, sagt: Und wenn dich gleich geschmolzen Bley umgäbe, so will ich dich doch von dieser Stelle wegbringen **):

*) Epod. Od. 16.
**) Eurip. Androm. vs. 265.

so ist dieses Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchsten Kraft. Hermione hatte sich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war Hand anzulegen, durch ein ander Mittel herauszulocken. Sie wollte den Sohn dieser unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, wofern sie den Altar der Thetis nicht verlassen würde. Dieses Mittel sah sie für so unfehlbar an, daß es seine Wirkung thun müßte, wenn auch geschmolzen Bley um den Altar flösse. Ueberlegung und Geschmak müssen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt scheinet es, daß die Bilder, welche auf Verstärkung oder Verschwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz seyn können, als die, wodurch man die Vorstellungskraft zu lenken sucht. Diese Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verschiedenen Wirkungen und den daher entstehenden Formen und Gattungen derselben, verdient überhaupt von den Kunstrichtern in ein völliges Licht gesetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, ist einigermaßen in den Artikeln über die besondern Arten derselben ersetzt worden *).

* *

Zur Vollendung dieses Artikels können die, darüber in der allgemeinen Bibliothek (B. 22. S. 30) und in der neuen Bibl. der sch. Wissensch. (B. 15. S. 38 u. f.) gemachten Bemerkungen eine Weisung geben. — „Ueber Bild, Dichtung und Fabel,“ findet sich in der dritten Sammlung der zerstreuten Blätter von J. G. Herder, Gotha 1787. 8. S. 87. ein lehrreicher Aufsatz.

Bild.

*) S. Allegorie; Beyspiel; Gleichniß; Metapher.

Bild.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort scheinet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenstand zu bezeichnen, der durch Kunst eine ordentliche Form und Gestalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Masse eine ordentliche Gestalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunst eine solche Gestalt bekommen hat, es sey aus Stein gehauen, oder aus Holz geschnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer schmelzenden gegossen, ein Bild nennen; doch scheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menschlicher und thierischer Gestalt diesen Namen zueigne.

Hiernächst wird dieser Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden **Bildergallerien** nennt. Aus demselben Grund werden auch die Kupferstiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferstichen scheinet die menschliche Gestalt einen besondern Anspruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem französischen Wort **Portrait** nennt, besonders auch durch das Wort **Bild**, noch gemeiner aber durch **Bildniß** aus.

Bildende Künste.

Mit diesem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künste, welche sichtbare Gegenstände nicht blos durch Zeichnung und Farben, sondern in wahrer körperlichen Gestalt nachahmen. Diese sind die **Bildhauerkunst**, die **Steinschneiderkunst**, die **Stempelschneiderkunst**, die **Stukkaturkunst**, von deren jeder an ihrem Orte besonders gehandelt wird. Sie sind also so nahe mit einander verwandt, daß sie, so viel wir aus der Geschichte wissen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit gestiegen, und auch wieder gefallen sind, wie aus den historischen Nachrichten, die wir in den Artikeln **Bildhauerkunst**, **geschnittene Steine**, **Schaumünzen**, angeführt haben, zu sehen ist.

Bilderblinde.

(Baukunst.)

Ist in einer Mauer eine blinde, das ist, nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darin stehen können. Man nennt sie durchgehends mehr mit dem französischen Namen **Nische** (Niche). Sie werden an den Außenseiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statuen verzieren will, damit diese besser, als wenn sie frey stünden, vor Schaden gesichert seyen. Ihre Tiefe und Höhe ist also allemal nach dem Werk abzumessen, das man hineinsetzen will. Man bringt sie gegenwärtig nicht mehr so häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geschieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie schiken sich auch nur da, wo das Maßive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen ist, und besonders zwischen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berlinischen Opernhauses.

* *

(*) Wo Bilderblinden (Niches) eigentlich hingehören, und von den Verhältnissen, welche ihnen zukommen, wird, unter mehrern, in dem Cours d'Architecture . . . der HH. J. F. Blondel und Patte (s. den Art. **Baukunst**) Bd. 1. S. 310. Bd. 3. S. 183 u. f. gehandelt. — Besondre Elevations de Niches hat der jüngere

jüngere Boucher, fol. 6 Bl. herausgegeben. — Uebrigens will ich noch bemerken, daß die Franzosen ihre Niche, aus dem italienischen nicchio (Meermuschel), als mit deren Abbildung der Hintertheil der Nichen gewöhnlich verziert wird, hergenommen haben. —

Bilderstuhl.

(Baukunst.)

Vierekigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen gesetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zu setzen, uud diese mußten nothwendig, um ganz gesehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgesims, sondern auf einen erhöhten Grundstein gesetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgesims und Dekel, in der Dike der Säulen oder Pilaster, über welchen sie stehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemessen werden. **Vitruvius** giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; **Scamozzi** macht sie der ganzen Ausladung des Hauptgesimses gleich. In diesem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die seiner ganzen Höhe gleich ist, das ganze Bild sehen können.

Was hier gesagt worden, geht blos auf die Bilderstühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch solche Bilderstühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden stehen, denen man auch die Namen **Basamente, Postamente,** giebt. Man macht sie würflicht oder cylindrisch, blos glatt oder mit Fußgesimsen und Dekeln, und hat sie keiner Regel unterworfen.

Bildhauerkunst.

Wiewol der Name dieser Kunst anzuzeigen scheinet, daß sie nur Bilder aus harten Materien aushauet, so gehört auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Gießen derselben in Metalle, dazu. Nicht nur steinerne und hölzerne Bilder, sondern auch aus Thon, Gyps und Metall geformte, oder gegossene, sind Werke dieser Kunst. Sie beschäfftiget sich zwar mit Verfertigung allerley Arten von Bildern, hauptsächlich aber mit solchen, die Menschen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Gestalt vorstellen.

Wenn diese Kunst würdig seyn soll, eine Gespielin der Beredsamkeit und der Dichtkunst zu seyn, so muß sie nicht blos bey der Belustigung des Auges stehen bleiben, und ihre Werke müssen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, sondern starke daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Dieses kann sie auch so gut, als irgend eine der andern schönen Künste thun, ob sie gleich in den Mitteln weit eingeschränkter ist, als die meisten andern.

Der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände ist der Mensch. Nicht wegen der Zierlichkeit seiner Form, wenn diese gleich das schönste aller sichtbaren Dinge wäre; sondern deßwegen, weil diese Form ein Bild der Seele ist; weil sie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Gestalt darstellt. Der Leib des Menschen ist nichts anders, als seine sichtbar gemachte Seele. Also bildet diese Kunst Seelen, mit allem, was sie interessantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele selbst aber scheint ein Bild des höchsten Wesens, des erhabensten, vollkommensten und besten Gegenstandes zu seyn. Diese Kunst kann demnach das Höchste, was der Mensch zu denken und zu empfinden im Stand ist, dem Gesichte darstellen. Man sagt von dem Jupiter des Phidias,

es habe ihn niemand ansehen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens gerührt zu werden. Wer also die Kunst besitzt, wie Phidias sie besessen hat, der kann alles, was groß und edel ist, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchsten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunst nicht zu dieser Absicht ist erfunden worden, daß sie selten zu einem höhern Zwek, als zur Ergetzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere Bestimmung nicht aufheben, noch vereiteln. Da überhaupt die Absicht dieses Werks nicht ist, die schönen Künste in der Gestalt zu zeigen, die sie wirklich haben, sondern diejenigen merkbar zu machen, die sie haben können, so sehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Wirkliche. Warum sollten wir ansiehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was wirklich in ihrer Natur liegt? Warum sollten wir bey einem geringen Gebrauch stehen bleiben, so lange ein wichtigerer möglich ist? Dieser höhere Gebrauch ist hier um so viel mehr zu suchen, da die Bildhauerkunst größere Anstalten und mehr Aufwand, als andre Künste erfodert. Ihre Werke sind kostbar und höchst mühsam: also muß auch der Zwek derselben groß seyn.

Sie soll also nicht eine flüchtige Ueberraschung der Einbildungkraft, nicht eine bloße Ergetzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geschiklichkeit und des Reichthums, sondern etwas größeres zum Endzwek haben. Sie sucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Grossen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erst zieht sie das Aug durch die harmonische Schönheit der Formen auf sich; dann reizet sie dasselbe durch den Ausdruk zu ernsthafterer Betrachtung. Es steht nun Gedanken, Empfindungen, Größe des Geistes, und Kräfte, daraus jede Tugend entsteht, angedeutet, dringt durch das Aeußerliche in das Innere, und stellt sich ein denkendes und empfindendes Wesen vor, das den Marmor belebt. Dann bestreben sich Geist und Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden ist, ganz zu fassen, ihre eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu stimmen: die ganze Seele strebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieses ist ohne Zweifel eine Wirkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunst zu erwarten ist *). Also weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; ist vermögend, jede Vollkommenheit des Geistes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Bestrebung nach innerlicher Vollkommenheit nützlicher seyn, als wenn wir dieselbe fühlen? Unter allen sichtbaren Dingen ist der Mensch ohne allen Zweifel der wichtigste Gegenstand des Auges; in ihm aber können alle menschliche Tugenden sichtbar werden — vielleicht auch übermenschliche; wenn nur die Muse dem Künstler ein höheres Ideal in seine Phantasie gelegt hat. Was also der Moralist mit ungemeiner Mühe dem Verstand vorstellt, große Muster jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künstler, wenn ihm nur die Geheimnisse seiner Kunst geoffenbaret sind, dem Auge zu sehen. Dieses aber ist das Höchste der Kunst.

Auch in ihren geringern Werken, selbst da, wo sie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, ist sie noch eine nützliche Kunst, wenn sie nur von dem guten Geschmak geleitet

*) S. Statue.

tet wird. Das Schöne, selbst in leblosen Formen, das Schikliche, selbst in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andre Eigenschaften dieser Art, haben allemal einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther *). Verzogene Gestalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermischung widerstreitender Naturen, sind Mißgeburten der Kunst, und Gegenstände, an die sich das Auge nicht ohne schädliche Wirkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunst kann also ihren Rang unter andern schönen Künsten mit völligem Recht behaupten. Mittelmäßig scheinet sie von überaus geringem Nutzen zu seyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf sie keiner andern nachstehen. Wirkt sie gleich nicht auf so mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunst, so ist ihre Wirkung desto nachdrüklicher.

Von dem Ursprung dieser Kunst weiß man nichts zuverläßiges. Aus der H. Schrift ist bekannt, daß schon zu den Zeiten der Patriarchen Bilder der Götter in Mesopotamien vorhanden gewesen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern selbiger Zeit im Gebrauch gewesen seyn. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verehrung der Götter sichtbare Bilder derselben veranlasset, und daß durch diese die Bildhauerkunst nach und nach aufgekommen sey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudrüken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verschiedenen Völkern mag sie durch verschiedene Veranlassungen entstanden seyn.

Aus dem Namen, womit die Griechen die Statuen bezeichneten, (αγαλμα,) könnte man vermuthen, daß die Bildhauerey ursprünglich blos in Verzierungen bestanden habe. Geschnitzte Werke wurden deßwegen Zierathen genennt, und dieser Name blieb auch den Statuen. Vermuthlich wurden Altäre und Hayne zuerst mit wirklich natürlichen Blumenkränzen ausgezieret. Als hernach anstatt der Hayne Tempel, und anstatt der aus abgestochenen Rasen aufgeführten Altäre, steinerne gebaut worden, hat man auch die Zierrathen derselben von Holz und Stein geschnizt, oder ausgehauen. Die ältesten Statuen scheinen bloße Termen gewesen zu seyn, und allem Ansehen nach haben diese die Gelegenheit zur Verfertigung ganzer Figuren gegeben. S. Termen.

Unter den alten, aus der Geschichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, sowol in Kleinasien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, diese Kunst vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächst diesen die Hetrurier, haben sie zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geschichte der Kunst, die in jedes Liebhabers Händen ist, enthält die richtigsten Nachrichten und Bemerkungen über den Ursprung, den Flor und den Verfall derselben.

Es scheinet, daß die Aegyptier blos einen religiösen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphischen Bedeutung der Bilder stehen geblieben seyn. Wenigstens ist kein ägyptisches Bild bekannt, das außer seiner hieroglyphischen Bedeutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben sie allem Ansehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verschönerung der Geräthschaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunst von diesem Volke haben sich nicht erhalten. Einen weitern Umfang scheinet die Kunst bey den Hetruriern gehabt zu haben.

*) S. Baukunst.

Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphischer Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöse Begriffe sinnlich vorgestellt wurden; auch politische und sittliche Gegenstände beschäfftigten die bildenden Künste. Eine Menge historischer Bilder aus der ältesten Geschichte ihrer Stammväter, und unzählige Vorstellungen, die sich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, sind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künste scheinen überhaupt bey diesem Volke von einem so ausgebreiteten Gebrauch gewesen zu seyn, daß selbst die gemeinesten Geräthe, die gewöhnlichsten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefäße, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechanischen Künste in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an sich, das gewisse religiöse, oder politische, oder sittliche Begriffe erwekte. Auf diese Weise konnten die bildenden Künste einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieses geistreiche Volk scheinet die wichtigste Art der Kraft in den Werken der bildenden Künste, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorstellungen hatten wenig mehr als hieroglyphische Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das Höchste in der Kunst zu erreichen. Sie allein scheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menschliche, sondern so gar göttliche Eigenschaften dem Auge könnten empfindbar gemacht werden. Also erhob sich die Bildhauerey unter den Händen der griechischen Künstler nach und nach zu dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit, bis sich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menschlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechischen Künstlern gelungen, nicht nur erhabene menschliche Seelen, sondern so gar höhere Kräfte sichtbar zu machen, können wir aus verschiedenen übrig gebliebenen Werken der griechischen Kunst abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künsten machten, ist der höchste, den man davon machen kann. Denn von allem, was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geschichte und überhaupt in dem menschlichen Charakter groß ist, suchten sie in ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem sie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht sowol ihre körperliche Gestalt, als die Größe des Geistes abbildeten. Dieses war die höchste, wiewol nicht die einzige Bestimmung der Kunst. Gegenständen, in denen ihrer Natur nach keine moralische Kräfte liegen, konnte die bildende Kunst auch keine geben; aber sie gab ihnen, was sie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten diese Kunst anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbarn, den Hetruriern, bekommen, und, wie es scheinet, einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem sie Bilder zur symbolischen Vorstellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufstellten. Lange hernach aber, da sie erst in den griechischen Colonien, hernach in Griechenland selbst, ihre Eroberungen ausgebreitet, lernten sie die Werke der Griechen kennen. Es scheinet aber, daß sie dieselben blos als einen Gegenstand der Pracht, oder höchstens als Monumente der Kunst und des Geschmaks und auf die Weise geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die sogenannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künste lieben. Der ursprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Gesichte verloren, und man sah sie größtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen,

den Gebäuden, den Sälen und Gallerien ein Ansehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, stieg auch zugleich diese Liebhaberey an den Werken der griechischen Kunst, die zuletzt bis zur Raserey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero selbst nicht ganz frey davon war.

Man hat also in diesem Zweig der Kunst die Römer mehr wie bloße Liebhaber, als wie Künstler anzusehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunst ihre Kabinetter zu bereichern *); so wie itzt mancher Naturaliensammler aus Osten und Westen Schmetterlinge und Muscheln einsammlet, nicht um die Natur kennen zu lernen, sondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus allein könnte man vermuthen, daß Rom keine Bildhauer von der ersten Größe wird gezogen haben; denn dieses ist nur da möglich, wo die Künste zu ihrer höchsten Bestimmung angewendet werden. Jedermann kennt die schönen Verse, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieser Kunst tröstet:

> Excudent alii spirantia mollius aera:
>
> — — — — —
>
> Tu regere imperio populos Romane memento **)!

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchste Liebhaberey, und die reichsten Kunstsammlungen eben keinen großen Einfluß auf die Erhöhung der Kunst haben. An keinem Orte der Welt sind jemal mehr schöne Werke der bildenden Künste zusammen gewesen, als in Rom, das zu den Zeiten des Augustus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menschen gehabt hat; und nirgend ist die Liebhaberey stärker gewesen: dennoch hat Rom wenig gute Künstler hervorgebracht. Selbst unter der Regierung des Augustus waren die meisten Bildhauer in Rom Griechen. Diese scheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen großen Meister nachgeahmet, als selbst große Werke erfunden zu haben. Indessen erhielt sich die Kunst unter den Kaysern, in dem Grad der Vollkommenheit, den sie unter Augustus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. Winkelmann setzt ihren Verfall in die Regierung des Severus, und ihren Untergang noch vor Constantinus dem Großen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der christlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigstens das Mechanische der Bildhauerkunst von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die auf die Zerstöhrung des abendländischen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunst ähnlich ist, erhielt sich. Kaiser Theodosius der Große hat eine Ehrensäule, nach Art der trajanischen, setzen lassen, auf welcher Bildhauerarbeit seyn soll, in der man den guten Geschmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris soll eine Zeichnung davon haben *).

Es sind also in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften, verflossen sind, Bildhauer gewesen: aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder

*) Marcellus — — ornamenta urbis, signa tabulasque, quibus abundabant Syracusae, Romam devexit. Hostium quidem illa spolia et parta jure belli. *Caeterum inde primum initium mirandi graecarum artium opera licentiaque hinc sacra profanaque omnia vulgo spoliandi factum est.* Liv. L. XXV. 40.

**) Aen. VI.

*) Histoire des arts qui ont rapport au dessein par Mr. *Monier*.

oder wenn sie sich erhalten haben, so verdienen sie wenigstens unsre Aufmerksamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geschichte von der Wiederherstellung dieser Kunst, so weit sie wieder hergestellt ist. Sie hat in Italien angefangen, sich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu scheinen die reichen Handlungsstädte dieses Landes, besonders Pisa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Lust zu bauen; man ließ Baumeister und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechischen Gebäude, nach Italien. Man erwähnt namentlich eines gewissen **Nicolaus** aus Pisa, vom 13ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunst gelernt, und seinen Geschmak nach dem, was er von dem Antiken gesehen hat, soll gebildet haben Um dieselbe Zeit soll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunst aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein **Andreas von Pisa** um dieselbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt. Um das Jahr 12 6 verfertigte ein gewisser **Marchione** das Grabmal Pabst Honorius III. in einer zu Santa Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches schon Spuren des wiederkommenden guten Geschmaks zeigen soll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir schon einen Mann, dessen Arbeit selbst Michel Angelo soll bewundert haben; nämlich **Lorenzi Ghiberti**, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelschneider geworden. Von ihm sind die aus Erz gegossenen Thüren der Kirche des heil. Johannis des Täufers in Florenz, die Michel Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieses zu stehen. Um dieselbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geschikte Bildhauer, **Donat** oder **il Donatello**, **Bruneleschi** und **Andr. Verochio**. Von diesem ist das gegossene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Platz des heil. Johannis und des heil. Paulus steht. Bald nach diesem kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die grösten Bildhauer der neuern Zeit setzet. Durch ihn ward also diese Kunst einigermaßen in Italien wieder hergestellt, und von da breitete sie sich auch hernach in andre Länder, diesseits der Alpen, aus.

Allein den Glanz und die Größe, die sie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte sie aus mehrern Ursachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrscheinlicher Weise so viel Bildhauer gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa sind. Was ist aber natürlicher, als daß unter hundert Menschen, die sich auf eine Kunst legen, eher ein großer Kopf sich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheiferung, und die daher entstehende vollkommene Entwiklung der Talente stärker seyn müsse, wo viel Künstler zusammen sind, als wo sie einzeln leben? Daraus allein läßt sich schon abnehmen, daß die Neuern in dieser Kunst überhaupt hinter den Griechen zurük bleiben.

Ein andrer sehr starker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen ließe, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunst. Es scheinet sehr widersinnig, und doch ist es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künstlern mehr Stoff zum großen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Christen verehrt werden, (denn die Gottheit selbst abzubilden, untersteht sich niemand mehr,) deren Tugenden mehr stille Privattugenden, als große und heldenmüthige Bestrebungen der Seele gewesen sind. Welcher von beyden Künst-

Künstlern natürlicher Weise zu grössern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt sich ohne alle Mühe erkennen. Eben so große Vortheile lagen auch in der politischen Anwendung der Kunst unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geschichte der Menschlichkeit ganz fremd ist, kann daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen größere Helden, und überhaupt größere Männer, und beyde in größerer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künstler haben könnte; daß die Thaten und Tugenden dieser Männer, natürlicher Weise, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künstler weit mehr müssen erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden *), gilt auch von den Bildhauern. Jedermann war ein Kenner, und der Künstler hatte das Lob und den Tadel aller seiner Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publikum, unter dessen Augen er beständig war, hatte auch seine Arbeit täglich vor Augen, und wußte sie zu beurtheilen. Daß auch dieses eine große Wirkung auf die Künstler müsse gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das honos alit artes, ist nicht nur von der Menge der Künstler zu verstehen, sondern vornehmlich von der Nahrung, die der Geist, zu Erhöhung der Talente, von der Hochachtung bekömmt, die man Künstlern erweist.

Daß endlich auch die Bildung des Menschen, oder die Natur, deren Studium dem Künstler die Begriffe an die Hand giebt, die sein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener gewesen, und durch die griechischen Sitten sich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geschieht, ist von Winkelmann gründlich dargethan worden.

*) S. Beredsamkeit.

Wenn also in dieser Kunst, wie in so manchen andern Dingen, die Griechen unsre Meister sind, so ist es nicht dem Mangel an Genie, sondern verschiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Ursachen zuzuschreiben, die den Griechen günstiger als uns gewesen sind.

Wiewol nun die Neuern wirklich einige große Bildhauer gehabt haben, so kann man doch eigentlich nicht sagen, daß die Bildhauerkunst jemal in den neuern Zeiten, in wirklichem Flor gewesen sey: denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer großen Hauptstadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgestellt werde. Daß bey günstigen Umständen ein **Michel Angelo**, und auch unsre Deutsche, ein Schlüter und ein **Balthasar Permoser**, sich zu der Größe der guten griechischen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt sich mit Grund nicht zweifeln.

* *

Ein Verzeichniß derjenigen Schriftsteller unter den **Alten**, welche über Mahlerey und Bildhauerey geschrieben haben, findet sich bey dem Junius, De pictura Veter. Lib. II. c. 3. und in Fabricii Bibl. gr. Lib. III. c. 24. §. 10. —

Von der **Theorie** und **Geschichte** der Bildhauerey überhaupt handeln, unter den **Neuern**, in lateinischer Sprache: Pomponii Gaurici, De Sculptura, s. Statuaria vet. Dial. Flor. 1504. 8. Antv. 1528. 8. Nor. 1542. 1690. 4. und im 9ten B. S. 725 des Gronovschen Thesaurus, so wie Auszugsweise bey dem Vitruvius des Laet. — L. B. de Albertis Flor. De Sculptura Lib. Bas. 1540. 8. Ital. bey der italienischen Ausg. der Abhandl. des Leon. da Vinci

von

von der Mahlerey, Par. 1651. f. Engl. bey der engl. Uebers. s. Werkes von der Baukunst von Leoni, Lond. 1726. f. 2 Bde. — De Caelatura et Sculptura Veter. Epistola, von Aldus Manutius, in den Quaest. per Epistol. Ven. 1576. 8. Im 4ten Bde. von Gruteri Lamp. und im 9ten B. S. 803 des Gronovschen Thes. Von ebend. findet sich in dem Salengreschen Thes. B. 1. S. 815. und in dem 2ten B. der Anecd. litter. R. 1774. 8. ein Aufsatz De Signo et Statua. — — Das 3te und 4te Büch von Lud. Demontiosii Gallus Romae Hospes . . . Rom. 1585. 4. welcher, unter der Aufschrift: Commentar. de Sculptura, Caelat. Gemmar. Scalptura et Pictura Antiq. bey der Dactyliothek des Gorlius, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, und im 9ten B. S. 777 u. f. des Gronovschen Thesaurus abgedruckt worden ist. — Iul. C. Bulengeri de Pictur. Plastice et Statuaria, Lib. II. in s. Opusc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln, ebend. 1627. 8. und im 9ten Bde. S. 809 des Gronovschen Thesaurus. Engl. von Th. Malie, Lond. 1657. f. — P. P. Rubenii de Imitatione Statuar. graec. schediasma, in des de Piles Cours de Peinture, Par. 1708. 12. 1760. 12. (S. den Art. Mahlerey) — De Marmoribus; de Toreutice; und de Plastice, das 1te Kap. des ersten, und das 5te und 6te Kap. des zweyten Theiles, in Io. Aug. Ernesti Archaeol. liter. Lips. 1768. und mit vielen Zus. von G. H. Martini, ebend. 1790. 8. — C. G. Heynii Commentat. duae super Veter. Ebore, eburneisque Signis im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutsch im 15ten Bde. der neuen Bibl. der sch. Wissenschaften; und Erläuter. dazu in eben desselben antiquar. Auss. St. 2. S. 149. — Ebendesselben Monumentor. Etrusc. Artis ad genera sua et tempora revoc. illustratio, im 4ten und 5ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutsch, im 18ten, 19ten und 20ten Bde. der neuen Bibl. der sch. Wissensch. mit den Notizie circa la Scoltura degli Antichi e i vari suoi Stili, bey dem Saggio di Lingua etrusca, Rom. 1789. 8. 3 Theile. —

In italienischer Sprache: Il Disegno del S. (Ant. Frc.) Doni ove si tratta della Scoltura e Pitt. de' Colori, de' Getti, de' Modegli, con molte cose appertinenti, Ven. 1549. 8. — In der, den Vite de' più eccellenti Arch. Pitt. e Scultori Italiani von Vasari, vorgesetzten Introduzione alle tre Arti del disegno, handelt das 8te-14te Kap. (S. 75-94. der Ausg. von 1767. S. den Art. Mahlerey) von der Bildhauerey. — Due Trattati, uno dalle otte principale parti d'oreficeria, l'altero in materie dell' arte della Scultura; dove si vedono infiniti segreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benv. Cellini, Fir. 1568. 4. ebend. verm. mit einem Disc. sopra i principj e'l modo d'imparare l'arte del disegno, 1731. 4. (Der, die Bildhauerey angehende Traktat handelt, in sechs Kapiteln, De' varj modi di far le statue di terra per gettarle di bronzo; delle loro camice di cera; torniche e coperture di stagnuolo; dell preparare la terra di che primo si fanno dette Statue e qual sia più a proposito; de' cavi di gesso; dell' armadure di ferro: degli sfiatatoi, e del modo di cuoiere le forme; dell modo di metter le forme nella fossa, e delle misure di essa fossa; del porre gli sfiatatoi, e del riempiere la detta fossa; del por le spine; del murare il canale; delle diligenze da usarsi in preparare il bronzo, e del riparare a diversi accidenti, che in simile casi possono intervenire; delle fornazi a gettar bronzi, e loro parti e misure; delle qualità delle terre da murarle e intonacarle, e del modo di struggere il bronzo; della qualità di diversi marmi atti a fare statue; del fare i modelli di terra e del modo, che si debbe tenere per entrare a lavorare co' ferri ne' detti marmi: del modo di condurre i Colossi, e del ricrescere i mo-

i modelli da braccia piccole a braccia grandi per mezzo di una nuova regola; breve discorso intorno all'arte del disegno, dove si conclude, che la Scultura prevaglia alla Pittura, e che migliori Architetti diverrano quelli, che più perfetti Scultori saranno.) Auch sind, von Cellini, noch bey den Lezione de M. Bened. Varchi . . . sopra diverse materie poetiche e filosof. Fir. 1549. und ebend. 1590. 4. ein Brief über den Vorzug der Bildhauerey vor der Mahlerey; und, über eben diese Materie, oder eigentlich über die Vortrefflichkeit der Bildhauerey, eine kleine Abhandlung von ihm, bey den Essequie di Michel-Angelo Buonarotti . . . Fir. 1564. 4. befindlich. Ueberhaupt war die Frage, welcher von diesen beyden Künsten der Vorzug gebühre? damahls ein Gegenstand allgemeiner Untersuchung; und der angeführte Varchi hielt darüber zwey Vorlesungen, die in seinem vorher angezeigten Werke, nebst einigen Briefen darüber von Michel Angelo, Tribolo, Pantormo, u. a. m. abgedruckt worden sind. — In den Discorsi sopra le Antichità Rom. di Vinc. Scamozzi, Ven. 1582. f. mit 40 K. wird von den verschiedenen Arten des Marmors zu Statuen gehandelt. — Il Riposo di Rafaele Borghini, in cui si favella della Pitt. e della Scultura, e de' più illustri Pitt. e Scultori ant. e mod. . . Fir. 1584. 4. verb. durch Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Discorso intorno alla Scultura e Pitt. . . . di Aless. Lami, Crem. 1584. 4. — L'Idea de' Pitt. Scultori e Archit. Lib. due dal Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. 4. und in dem 6ten B. S. 33 u. f. der Raccolta di lettere sulla Pitt. Scultura ed Arch. R. 1754 — 1773. 4. 7 Bde. — Avvertimenti e regole sopra l'Arch. civ. e mil. la Pitt. Scultura e Prospettiva. da Piet. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Le Pompe della Scultura, da Giamb. Moroni, Ferr. 1640. 12. — Trattato della Pittura, e Scultura, uso ed abuso loro, composto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un Pittore (Piet. da Cortona) . . . . Fir. 1652. 4. (Das Werk, welches, in einem Gebethe, dem Evangelisten Lucas zugeschrieben ist, enthält, in 6 Kap. eine Art von Moral für die Künstler, und die Liebhaber der Künste. Es wird darin z. B. untersucht, ob der Mahler oder Bildhauer nackte Figuren machen, und ein Liebhaber sie aufstellen, ob jener an Feyertagen arbeiten, und dieser sich selbst abbilden lassen dürfe? u. d. m. Der Verf. ist ein solcher Eiferer, daß er durchaus keine Statuen von heidnischen Gottheiten, keine von denjenigen römischen Kaisern, welche der christlichen Religion nicht wohl wollten, oder von Ketzern leiden will.) — Discorso delle Statue . . . da Giov. Andr. Borboni, Rom. 1661. 4. — Lettera, nella quale si risponde ad alcuni quesiti di Pitt. Scultura etc. von Fil. Baldinucci an den Marchese Vinc. Capponi, Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und in der Raccolta di alcune opusc. da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — Sfogamenti d'ingegno sopra la Pitt. e la Scultura, dal P. Fr. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Raccolta di lettere sulla Pitt. Scultura ed Archit. scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal Sec. XV all XVII. R. 1754 — 1775. 4. 7 B. — Dialoghi sopra le tre Arti del disegno, Luc. 1754. 8. (von Giov. Bottari; der Gespräche sind 5, und die unterredenden Personen Giov. P. Bellori und Carlo Maratta; sie handeln größtentheils von den für die Künstler so wohl als für die Kunst, daraus entspringenden Unannehmlichkeiten, und Beschränkungen, daß ein großer Theil derjenigen, für welche die erstern arbeiten, mit der letztern unbekannt, und zugleich voller Eigendünkel, Eigensinn und Eigennutz sind.) In der Arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principij di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Deutsch von Chr. Fr. Prange, Halle 1785. 8. handelt der 1te Abschn. S. 1 — 90 von der Bildhauerey und enthält Beschreibungen

der vornehmsten, ältern und neuern Statuen und Betrachtungen über die Kunst überhaupt. — Bey dem Saggio di Lingua Etrusca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanzi finden sich Notizie circa la Scultura degli Antichi, e i vari suoi stili. — —

In lateinischer Sprache: Varia Commensuraçion para la Escultura y Archit. por D. Juan de Arphey Villafane, Mad. 1675. 4. —

In französischer Sprache: Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpture pendant l'année 1667. p. Mr. Felibien, Par. 1668. 4. und im 5ten Th. S. 289 der Ausg. s. Entret. sur les Vies . . des . . Peintres, Trev. 1725. 12. (Der Unterredungen sind sieben, wovon aber nur die dritte eigentlich die Bildhauerey angeht, und Betrachtungen über den Laocoon enthält.) — Des Principes de l'Archit. de la Sculpture, de la Peint. et des arts qui en dependent . . . p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit K. (Von der eigentlichen Bildhauerey handeln die sechs ersten Kap. des 2ten Buches und zwar, De la Sculpt. en general; De la manière de modeler et de faire les fig. de terre et de cire; de la Sculpt. en bois; de la sculpt. en marbre et autres pierres; de la manière de jetter les figures en bronze, des fig. de plomb, de plastre et de stuc; die übrigen Kapitel dieses Buches betreffen die Steinschneiderkunst und Kupferstecherkunst.) — Sentiments des plus habiles Peintres sur la Pratique de la Peint. et de la Sculpture, mis en table de preceptes avec plusieurs disc. acad. p. Henry Testelin, Par. 1680. f. und bey dem Gedichte des Le Mierre, La Peinture en III Ch. Amst. 1770. 12. Deutsch von Sandrart, Nürnb. 1690. f. und im 6ten B. der neuen Ausg. s. W. (Das, was die Bildhauerey besonders angeht, findet sich nur in dem Disc. sur les Proportions S. 37 und 44 der letztern Ausg. — Fueßli gedenkt, in s. allg. Künstler-Lexicon Art. Anguyer († 1686) eines, von diesem Künstler, über die Bildhauerey, in 14 Gespr. geschriebenen Werkes, welches ich nicht näher kenne. — Traité des Statues p. Mr. Franc. Lemée, Par. 1688. 8. — Manuscrit pour connoitre les Méd. et les Statues anciennes, p. Nic. de Porcionato et IV des plus savans et fameux Antiq. d'Italie, Nap. 1713. 4. — De la Sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'art des Bas-reliefs von Dubos, im 50ten Abschn. des 1ten Thls. s. Reflex. crit. sur la Poesie et sur la Peint. — Disc. sur le beau Ideal des Peintr. Sculpteurs et Poet. p. Lamb. Herm. Ten Kate, bey der franz. Uebersetzung der Werke des engl. Mahlers Richardson, Amst. 1728. 8. Engl. Lond. 1769. 8. — Lettre sur la Peintr. Sculpture et Archit. . . . Amst. 1749. 8. — Essai sur la Peint. Sculpture, et Arch. p. Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. — Nouv. sujets de Peint. et de Sculpture, Par. 1755. 12. — In dem Recueil de quelques pièces concernant les Arts . . Par. 1757. 12. findet sich S. 165 ein Mem. sur la Sculpture, welches eine feine Kritik verschiedener Werke der französischen Bildhauerey enthält. — In dem 29ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. ist ein Aufs. des Gr. Caylus: Ueber die Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen, und die Züge dauerhaft zu machen; Deutsch im 1ten B. S. 167 s. Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, Alt. 1768. 4. — Ueber die Verwandtschaft der Mahlerey und Bildhauerkunst, eine, in der K. Franz. Academie, im J. 1759 gehaltene Vorlesung; Deutsch vor dem 9ten Bde. der neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Reflex. sur la Sculpture par Et. Falconet, Par. 1761. 12. und im 1ten B. der Samml. s. W. Lausanne 1781. 8. 6 B. Deutsch vor dem 1ten B. der neuen Bibl. der sch. Wissensch. Von eben diesem Verf. sind folgende, in der gedachten Sammlung befindliche, die Bildhauerey mehr oder weniger angehende Schriften: a) Projet d'une Statue équestre (Peter des

Großen) 3) Observat. sur un petit Ecrit. . de Mil. Shaftesbury (den Auff. desselben, The Judgment of Hercules, gewöhnlich in dem 3ten B. s. Characteristics abgedr.) 4) Quelques passages de Ciceron, qui prouvent, dit-on, qu'il étoit connoisseur; 5) Lettre à une espèce d'aveugle. 6) Observat. sur la Statue de Marc-Aurèle, einzeln, Amst. 1771. 12. Lond. 1777. 8. 7) Parallèle des proport. du Chev. de Marc-Aurèle et de celles du beau naturel; 8) Briefe von, und an Cochin, Diderot, Mengs, und allerhand kleine Aufsätze, über Webbs Schrift, über Lessings Laokoon, über einen von Algarottis Lettere pittoriche in Ansehung der Colonna Trajana, sämmtlich im 2ten B. und wovon verschiedene, unter dem Titel: Pieces written by Mr. Falconet and Mr. Diderot on Sculpture in general, and particularly on the Statue of Peter the Great, Lond. 1777. 8. ins Englische übers. worden sind. 9) Notes sur trois Livres de Pline l'anc. où il traite de la Peint. et de la Sculpture, mit der Uebers. dieser Bücher (des 34ten — 36ten) im 3ten und 4ten B. der Samml. 10) Sur deux Peint. de Polygnote 11) Quelques Idées sur le Beau dans l'art 12) Du tableau de Timanthe 13) Sur deux Ouvrages de Phidias. 14) Lettere de Mr. Guglielmi, Peintr. Rom. 15) Passages de Pline (um zu beweisen, daß Plinius nicht viel von der Mahlerey und Bildh. verstanden) sämmtl. im 5ten Bd. 16) Sur la Peint. des Anc. 17) Entret. d'un Voyageur avec un Statuaire. 18) Sec. Entretien 19) Sur les Fontes en bronze, nebst noch einigen andern kleinen Auff. sämmtl. im 6ten B. der Oeuvr. Ob die neuere Ausg. s. Werke mehrere Auff enthält, ist mir nicht bekannt. — In den Varietés litter. B. 2. S. 383 findet sich ein Brief über die vorhin angezeigte Raccolta di lettere, worin die, in dieser befindlichen Ideen über die Unterschiede und Vorzüge zwischen Mahl. und Bildh. in einen Auszug gebracht worden sind. — Essai sur la Sculpture, bey dem Traité de Peinture des Andre Bardon, Par. 1765. 12. 2 B. Auch gehört noch eben dieses Verfassers Hist. universelle traitée relativement aux arts de peindre, de sculpter . . Par. 1769. 12. 3 Th. hieher. — Ichnographie, ou Disc. sur les quatre Arts d'Arch. Peint. Sculpture et Grav. avec des notes histor. cosmogr. chronol. geneal. et Monogr. Chiffres, Lettres initial. logogr. . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767. 12. 5 B. — De l'Usage des Statues, chez les Anciens: Essai histor. Brux. 1768. 4. mit K. (Eine in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 7. S. 183 angezeigte Pariser Ausg. des Werkes in 8. ist mir sonst nicht vorgekommen. Es besteht aus 3 Theilen; in dem erstern, welcher 19 Kap. enthält, handelt der Verf. De l'origine des Statues; de l'abus que la superstition fit des monumens sacrés; Progr. des Boetiles de l'état de signes informes à celui de simulacres à figure humaine; de l'origine de simulacres des Dieux dans la Grèce; de la Propagation des Simulacres des Dieux en differ. Contrées; de quelques max. de relig. et de polit. qui retardèrent le progrès et la perfection des Simulac. des Dieux; des progrès et des avantages recipr. de la sculpture et de l'idolatrie; des differ. epoques du progrés de l'art statuaire; des progrès et de la multiplication des Simulacr. des Statues sacrées au moyen des Lares et des Penates; de la multiplication des Stat. causées par les Stat. votives; du progrès des Statues dans le rapport qu'elles ont avec les premières matières dont on les fabriqua; progrès des Stat. par l'usage des metaux; du progrès du luxe des Stat. d'or et d'argent; raisons de differentes devises dont on chargea les Stat. des Dieux; des prodiges et des miracles attrib. aux Statues; princ. de polit. et de religion touchant la possession et la privation des Stat. des Dieux; des marques de respect et des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des Dieux;

Dieux; de l'introduction des Stat. civil. dans le culte religieux; des formalités en vertu desquels les Stat. des hommes distingués parvenoient aux honneurs divins; in dem zweyten Theile, welcher 21 Kap. in sich begreift: Theorie de la Morale des Stat. honorifiques; des Stat. honorif. dans la Grèce; des Stat. honorif. à Rome; des Stat. triomphales; des Stat. pour honorer les talens; des Stat. en l'honneur des femmes; des Stat. que les Cliens dressoient à leurs patrons; des Stat. produites par la tendresse naturelle, ou par la piété paternelle ou filiale; des Stat. considérées comme Monumens de faits extraord. et remarquables; des Inscript. dont on accompagnoit les Statues; des régles dans l'érection des Stat. et des formalités que l'on pratiquoit; des lieux où l'on pouvoit placer des Statues; princ. différens dans la concession et érection des Stat. dans les pays libres et dans les pays gouvernés par un seul; de l'abus des Stat. honorifiques; des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des hommes illustr. et des privil. dont jouissoient en partic. celles des Souverains; sanction en faveur des Statues; des traitements ignominieux qu'on faisoit subir aux Stat. de ceux qui étoient regardés comme criminels; du droit que les conquérans s'arrogeoient sur les Stat. des pays conquis; du gout des Stat. comme ornements des edifices; des soins qu'on apportoit à la conservat. des Statues; des collections d'antiq. et des Stat. faites par l'amour de l'etude; in dem dritten Theile, in 5 Kap. De Sculpt. de l'Antiquité: de la maniére ou du caractère des ouvrages de Sculpt. chez les differentes nations; du costume; des differ. espec. de Stat. et leur diverse Nomenclature; des revol. de l'art stat. de la diminution et de la decadence des Stat. et de leur chute; das Ganze schließt sich mit ein paar Briefen von dem Ritter Montaigu über die Aegyptischen Gottheiten. Der Gr. Guasco wird als Verfasser desselben genannt.) — Lettre sur la Sculpture à Mr. Theod. de Smeth p. Mr. Hemsterhuis le fils, Amst. 1768. 4. mit K. Deutsch im 1ten Th. s. verm. philos. Schriften, Leipz. 1782. 8. — Observations histor. et crit. sur les erreurs des Peint. Sculpteurs etc. dans la representation des sujets tirés de l'histoire sainte . . . avec des eclaircissemens pour les rendre plus exacts, Par. 1771. 12. Deutsch, Leipz. 1772. 8. — Origine de la Sculpture, ein Aufs. von J. Frc. Blondel, bey s. Cours d'Architect. Par. 1771 u. f. 8. B. 1. S. 158. welcher auch noch, mit Rücks. auf Baukunst davon, in eben diesem Werke, ebend. S. 336 u. f. und B. 3. S. 200 u. f. handelt. — — Auch gehören diejenigen Schriften, in welchen von der Ausarbeitung einzelner Werke der Bildhauerkunst Nachricht gegeben wird, in so fern zu der Theorie derselben, als sie zu ähnlichen Ausarbeitungen Unterricht geben können, wie, Disc. sur la Statue equestre de Frédéric Guillaume, erigée sur le pont neuf à Berlin, p. Ch. Ancillon, Berl. 1703. f. — Descript. de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un seul jet la Statue equestre de Louis XIV. en 1699. Par. 1743. f. von Germ. Boffrand. — Descript. des travaux, qui ont precédés, accompagnés, et suivis la fonte en bronze d'un seul jet de la Statue equestre de Louis XV. Par. 1768. f. — Descript. de la Statue equestre, que la compagnie des Indes orientales (zu Coppenhagen) a consacré à la gloire de Frederic V. avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des différentes parties qu'on a suivi dans la composition de ce monument, Coppenh. 1771. f. von Jacq. Frcs. Jos. Sally, französisch, deutsch und dänisch. — —

In englischer Sprache: Bey der Collect. of Etrusc. Greek and Roman Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton findet sich, in dem 1ten Bd.

 Nap.

Nap. 1766. f. ein Aufsatz über Sculptur und Mahlerey, welcher über den Ausdruk darin, ganz gute Sachen enthält; und bey dem 3ten B. 1775 f. eine Geschichte der Bildhauerey bey den Griechen. — A Letter on Poet. Paint. and Sculpture, Lond. 1768. von H. King. — —

In holländischer Sprache: Das zehnte Buch von Gerh. von Lairesse Schilderboek, Harl. 1720. 4. Deutsch, Nürnb. 1728. 1784. 4. (S. den Art **Mahlerey**) handelt von der Bildhauerey überhaupt. — —

In deutscher Sprache: Ioach. de Sandrart Admiranda artis Statuar. Nor. 1680. f. und im 4ten Bd. der Samml. s. W. (des Textes ist sehr wenig, und dieses ist weniger für den Künstler als für den Liebhaber lehrreich.) — Der, in dem 2ten Stük der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache . . . Leipz. 1732. 8. S. 233 angezeigte Tractat von Statuen, von Theod. Lud. Lau, ist mir nicht näher bekannt. — Die Winkelmannschen, hierher gehörigen Schriften, finden sich, bey dem Art. **Antik**, S. 184 angezeigt. — Die erste Abhandlung des 2ten Bds. von Köremons Natur und Kunst in Gemählden, Bildhauereyen u. s. w. Wien 1770. 8. handelt, in 35 §§. von der Bildhauerey. — A. F. Büschings Geschichte und Grundsätze der sch. Künste und Wissensch. im Grundriß: Erstes Stück, welches die Gesch. und Grunds. der Bildhauerkunst enthält, Berl. 1772. 8. Und 2) Ebend. Entw. einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, Hamb. 1781. 8. welcher in den Briefen für Mahler, Zeichner . . Bildhauer . . von Carl Lang, Frft. a. M. 1791. 8. mit einigen Zusätzen in einen Auszug gebracht worden ist. — Philosophie der Bildhauer . , von Ernst Lud. Dan. Huch, Brand. 1775. 8. (Das Wort Philosophie darf aber keinen verleiten hier wahre **Philosophie der Bildhauerkunst** zu suchen) — Nach Falconet, und über Falconet, und dritte Wallfahrt nach Erwinns Grabe: zwey Auss. bey der d. Uebers. von Merciers Versuch über die Schauspielkunst, Leipz. 1776. 8. — Der 5te und 6te Abschn. in Joh. Frdr. Christs Abhandl. über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthumes, Leipz. 1776. 8. — In dem 3ten Bde. der, von J. J. Rambach übersetzten Griechischen Archäologie von J. Potter findet sich, S. 424 eine Abhandlung von der Bildhauerey der Griechen. — Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt, aus Pygmalions bildendem Traume (Riga) 1778. 8. — Der dreyzehnte Abschnitt des 2ten Thls. von Chr. Frdr. Prangens Entw. einer Akademie der bildenden Künste, B. 1. S. 373 handelt von (dem Mechanischen) der Bildhauerkunst. — Entwurf einer Prüfung aus der Geschichte der Bildhauerkunst im Alterth. von Fel. Hofstäter, Wien 1778. 8. — — S. übrigens, in Rücksicht auf die, zwischen Mahlerey und Bildhauerkunst befindliche Verwandschaft, die, bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Schriften. — —

Mehrere Schriften, welche blos die **Geschichte** der bildenden Künste überhaupt, und also auch die Geschichte der Bildhauerkunst vorzüglich bey den Alten mit angehen, sind, bey dem Art. Antik S. 185 u. f. angezeigt. — Hier kommen noch dazu: der 3te Abschn. des 1ten Kap. in dem Essai sur l'Hist. des belles Lettres, des Sciences et des Arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. (S. 388. des 1ten Th. der d. Uebers.) — Auch wird von der Bildhauerkunst noch in des Saverien Hist. des Progrès de l'esprit humain, Par. 1766. 8. u. a. m. gehandelt: — und in dem 2ten B. der Anecdotes des beaux Arts . . . . Par. 1776. 8. 3 B. finden sich mancherley, sie betreffende, Anekdoten. — —

Nachrichten von einzelen Kunstwerken der Bildhauerkunst, und Bildhauern der Alten liefern: Callistrati Ἐκφράσεις, s. Descript. Statuar. bey den Werken der Philostraten, Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Von Olearius, Lips. 1709. f. gr. und lat. Französisch, von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und diese Beschreibungen, mit

mit Verb. und Anm. von Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. mit Kupf. Deutsch, sämmtl. von Dav. Chrstn. Seybold, Lemgo 1776. 8. — Wegen des Pausanias und Plinius, s. den Art. Antik S. 187. Zu den Erläuterungsschriften des letztern gehören hier besonders, von den verschiedenen Aufsätzen des Gr. Caylus: 1) Erläuter. einiger Stellen des Plinius, welche die Künste der Zeichnung betreffen. 2) Von der Bildhauerkunst und den Bildhauern der Alten. 3) Anm. über einige Kap. des 34ten Kap. des Plinius. 4) Von der Bildgraberkunst der Alten, in dem 19ten, 25ten und 32ten B. der Mem. de l'Accad. des Inscript. der Quartausg. Deutsch, in s. Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, Altenb. 1768. 4. 2 B. B. 1. S. 118. 251 B. 2. S. 153. 307. — — Auch handeln, blos litterarisch, von verschiedenen Gattungen der Statuen der Alten noch: Edm. Figrelii de Statuis illustr. Romanor. lib. sing. Holm. 1656. 8. (So weitschweifig dieses Werk auch ist, so enthält es denn doch vielerley Materialien, welche von neuern Schriftstellern mannigfaltig benutzt worden sind.) — Ioa. Henr. Schlemmii de Imagin. Veter. atriensibus, praelim. et cubicular. Dissertat. Ien. 1664. 4. — Frid. Mülleri Delineat. Libr. XI. quos molitus est de Statuis Romanor. et praecipue de natura Statuar. quibus prisci Romani bene meritos honorabant, Giessae 1664. 4. — In dem Journal des Savans vom J. 1686. S. 193 findet sich eine Abhandlung von Raissant, über die Statuen der Alten. — Ioa. Nicolai Diatr. de Mercuriis et Hermis, Frcft. 1701. 12. — Chr. Gottfr. Barthii De Imaginibus Veter. in Bibliothec. vel alibi positis, Hal. 1702. 4. — In den Mem. de Trevoux, vom J. 1706. S. 490. findet sich eine Abhandlung von Bozee über die Statuen, Schaumünzen, u. d. m. zu Ehren des Verdienstes bey den Alten — Iac. Gronovii De Imagin. et Stat. Principum, Dissert. Lugd. B. 1708. 4. — Iust. Munchii De Stat. Veter. Romanor. Dissert. Hafniae 1714. 4. — Von den Dissertat. des Ben. Averani in Thucydidem (Opera, Flor 1717. f. 3 Bde.) handelt eine (die 46te) de Hermis. — Frdr. Gotth. Freytagii de Statuis τετελεσμεναις Veter. Dissert. Lips. 1715. 4. und ebendesselben Orator. et Rhetor. Graecor. quibus Statuae honoris causa positae fuerunt, Decas, ebend. 1752 8. — Geor. Gottfr. Boerneri de Stat. Achilleis Dissert. Lips. 1759. 4. — u. v. a. m. — —

Die Abbildungen der noch vorhandenen Werke der Bildhauerkunst der Alten sind, bey den Art. Antik, S. 188. u. f. und Flaches Schnitzwerk zu finden. Zu den bloßen Beschreibungen derselben gehört noch: Account of Statues, Bustos, Basso - rilievos .... in Italy, with remarks, by Mr. Richardson, Lond. 1722. 8. 2 Th. Franz. als der 3te Th. s. Traité de la Peinture, Amst. 1728. 8. — —

Von den Werken der Bildhauerkunst der Neuern, geben Nachrichten: Cabinet des Singularités d'Arch. Peint. Sculpture et Grav. .... p. Florent. le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. (Im 3ten B. S. 108. der letzten Ausgabe; aber nur von Werken der franz. Bildhauerey.) — Catal. histor. du Cabinet de ... Sculpture françoise de Mr. de la Live de July, Par. 1764. 12. — Monumens erigés en France à la gloire de Louis XV. précédés d'un tableau du progrès des Arts et des Sciences sous ce regne, ainsi que d'une description des honneurs et des Monuments de gloire accordés aux grands hommes tant chez les Anciens que chez les Modernes, et suivis d'un choix des principaux projets qui ont été proposés pour placer la Statue du Roi ... p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kpfrt. Auch ist noch ein Supplement dazu erschienen. — Antiquités Nation. ou Rec. de Monumens pour servir à l'Hist. ... de l'Empire françois, tels que Tombeaux, Inscript. Statues, Vitraux, Fresques etc. tir. des abbayes, mo-

nastères, Chat. p. Aubin Louis Millin, Par. 1791. 4. 4 B. mit 120 Kpfrn. — —

Von Bildhauern u. s. w. der **Alten** findet sich ein Verzeichniß bey der 2ten Ausg. von dem Werke des Junius, De pictura Vet. Rot. 1694. f. — Von Bildhauern der **Neuern** liefern, ausser den, bey dem Art. **Baumeister** angeführten, biographischen Werken, noch Nachrichten und Lebensbeschreibungen, und zwar von **italienischen:** Vite de' più insigni Pittori e Scultori Ferraresi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Notizie intorno alla vita ed alle opere de' Pitt. Scultori ed Intagl. di Bassana, da Giamb. Verci, Bass. 1775. 8. — Catal. istor. de' Pitt. e Scultori Ferraresi, e dell' loro opere . . Fer. 1782 — 1783. 8. 2 B. — Von **spanischen:** Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes Españoles por D. A. P. Velasco, als der 3te Th. f. Museo pictorico, Mad. 1725. f. Einzeln, Lond. 1742. 8. Frzsch. Par. 1749. 12. Deutsch, Dresd. 1781. 8. — Von **deutschen:** Ioh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i. Deutschlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuosen in der **Sculptur**, Kupferstecher und Etzkunst aufgeführter Ruhm, und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 8. — Joh. C. Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Zürich 1769 — 1780. 8. 5 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, das Leben und die Werke aller dasigen Mahler, **Bildhauer** . . . betreffend . . . von Hrn. Hüsgen, Frankf. am M. 1780. 8. — — Auch finden sich noch hierher gehörige Nachrichten in Chr. Gottl. v. Murr Journal zur Kunstgeschichte . . . Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 St. — in den „Miscellaneen artistischen Inhaltes von Joh. G. Meusel,“ Erf. 1779 — 1789. 8. 30 Hefte. — in der „Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg“ . . . von P. v. Stetten dem jüngern, Augsb. 1779. 8. — in den versch. Beschreibungen von Berlin, Dresden, Wien — u. a. m. — —
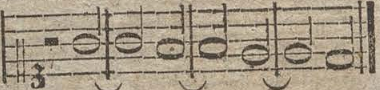
Die berühmtesten **Bildhauer** der **Neuern** sind: Nic. Pisano (von den Italienern ritrovatore del buon gusto nella scultura genannt, hatte griech. Lehrm. † 1270) Giov. Pisano († 1320) Angelo und Agostino Sanese (1340) Andreas Ugolino († 1345) Andr. Orgagna († 1389) Michelo Aiguani († 1400) Jac. della Quercia († 1418) Nanni d'Antonio di Banco († 1421) Luca della Robbia (Erfinder der Manier, Bilder von gebackener Erde zu verfertigen, welche er mit Farben anstrich, und im Feuer so gut zu glasiren wußte, daß der größte Theil des damahls cultivirten Europa sie ihm abkaufte; † 1442) Math. Civitali (1440) Lorenz Ghiberti († 1455) Donatello, Donat di Betto Bardi gen. († 1466) Giov. Ant. Amadei (1470) Desiderio da Settignano († 1485) Ant. Rossellino, Gamberelli gen. († 1490) Giac. Bellano (1493) Ant. Abondio (1520) Giov. Franc. Rustichio (1528) Alb. Dürer († 1528) Andr. Conducci († 1529) Andr. Riccio Briosco († 1532) Alphonso Lombardo († 1536) Girolamo Santa Croce († 1537) Agost. Busto, Bambaja gen. (1538) Lor. Lotto, Lorenzetto genannt (dem Vasari zu Folge der erste Restaurator alter Statuen † 1541) Bacio Agnolo († 1543) Prosp. Clemente (1548) Jacq. d'Angouleme (1550) Girol. Campagna (1550) Leo Leoni (1550) Sim. Mosca († 1554) Ant. Begarelli († 1555) Giov. Bandini, di Benedetto gen. (1555) Agost. Zotto (1555) Franc. della Camilla (1559) Bac. Bandinelli († 1559) Danese Cattaneo (1560) Aless. Minganti (1560) Franc. Mosca, Moschino gen. (1560) Alonso Berrugineta († 1561) Mich. Angelo Buonarotti († 1564) Andreas und Lazarus Calamech (1564) Astoldo Lorenzo di Gino (1565) Giac. Tatti, Sansovino genannt († 1580) Pierino da Vince (1570) Benvenuto Cellini (Vita scritta da lui stesso, Colonia (Nap. 1730.) 4. Engl. von Th. Nugent, Lond. 1771. 8. 2 Bde. † 1572) Jean Gougeon († 1572) Gasp. Becerra († 1576) Gugl. della Porta († 1577) Giov. Domenico d'Auria († 1585) Franc. Ferrucci, Taddagen. (soll die Kunst, vermittelst eines, aus ver-

verschiedenen Kräutern abgekochten Wassers die Meissel so abzuhärten, daß man damit in Porphyr arbeiten können, erfunden haben; † 1585) Annib. Fontana († 1587) Germ. Pilon (führte in Frankreich den guten Geschmack in der Bildhauerey ein; † 1590) Prospero Scavezzi († 1590) Giov. Bat. Lorenzi († 1593) Giul. du Pre (1607) Giov. da Bologna († 1608) Aless. Vittoria († 1608) Ant. Gentile da Faenza († 1609) Franc. Cordine, FrancIosino gen. († 1612) Juan de Jeni († 1614) Oraz. Cenìore († 1622) Car. Garafaglia (1630) George Petel († 1636) Clem. Molli (1640) Juan Montannes († 1640) Piet. Giac. Tacca († 1640) Franc. Quesnoy, Il Fiamingo gen. († 1644) Franr. Mocchi († 1646) Monsu Adamo (1650) Franc. Agnesini (1650) Piet. Bacci (1650) Arth. Quellinus (1650) Aless. Algardi (1654) Nic. Blasset († 1656) Giov. Bat. Bissoni († 1657) Franc. Anguyer († 1665) Jos. de Arse († 1666) Franc. Baratta († 1666) Jacq. Sarrasin (hat an dem guten Geschmacke in der Bildhauerey in Frankreich den mehresten Antheil; † 1666) Nic. Millich (1669) Giov. Bat. Volpi (1670) Jean Varin († 1672) Melch. Barthel († 1674) Balth. Marcy († 1674) Mich. Maglia (1678) Andr. Falcone († 1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Gasp. Marcy († 1681) Ces. L'Amoureux (1682) Lud. Bernini (1682) Gottfr. Leygebe († 1683) Piet. Paolo Nardini († 1684) Franc. Ferrata († 1686) Le Geret (1690) Lor. Ottone (1691) Matth. Rauchmüller (1693) Mart. v. d. Baugaeter († 1694) Louis le Comte († 1694) Pierre Puget († 1695) Giov. Bat. Foggini (1700) Laur. Magniere († 1700) Jean Bat. Tuby († 1700) Dom. Guidi († 1701) Silv. Parodi († 1708) And. Schlüter (1710) Domin. Aglio (1710) Franz. Pet. Verheyden († 1711) Franc. Girardon († 1715) Georg. Gottfr. Weyhenmeyer († 1715) Pierre Le Gros († 1719) Jean Poulletier († 1719) Ant. Coyzevox († 1720) Oraz. Marinali († 1720) Ren. Charpentier († 1723) Gius. Mazzoli († 1725) Franc. Barroi († 1726) Franc. du Mont († 1726) Camillo Rusconi († 1728) Angelo Gabr. Pio (1730) Balth. Permoser († 1732) Andr. Fantoni († 1735) Bernh. Bendel († 1736) Mass. Benzi († 1740) Gius. Mazza († 1740) Georg Raph. Donner († 1741) Rob. Le Lorrain († 1743) Nic. Coustoux († 1744) Ren. Fremin († 1744) Piet. Mazetti († 1744) Pier. Le Pautre († 1744) Alex. v. Papenhoven († 1745) Ant. Corradini († 1752) Jean Luis Le Moine († 1755) Lamb. Adam († 1759) Edm. Bouchardon († 1762) Ren. Mich. Slodts († 1764) Franc. Schiafino (1765) Jean B. Boudard († 1765) Jean B. Bigalle († Eloge histor. . . . Par. 1787. 12.) Joh. Aug. Nahl — Nic. Adam — Mich. Adam — Et. Falconet — Franz Xav. Messerschmid — Cl. Michel — Jacq. Franc. Sailly — Joh. Val. Sonnenschein — Tassard — Allegrain, Banks, Mstr. Damer — Rossi, Hickley Bacon, u. a. m.

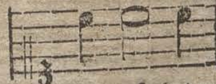
Bindung.

(Musik.)

Die Fortdauer eines auf der schlechten Zeit des Takts angeschlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kömmt ohne Zweifel daher, daß man wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufschlag des vorhergehenden Takts angeschlagenen, und bis in den Niederschlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geschrieben, die man durch einen darübergesetzten Bogen wieder in eine verbunden:

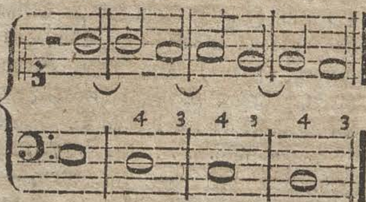


obgleich diese Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkömmt, wie hier:



Die Bindung verursachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange

Gange des Takts, weil der Niederschlag, oder die gute Zeit bey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Also werden in der Stimme, wo Bindungen sind, die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da sie in den andern ordentlich bleiben.
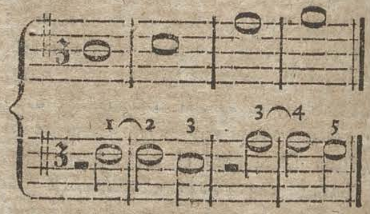


Hier wird im Basse, bey jedem Niederschlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekömmt der Anschlag einigen Nachdruk durch das Aufschlagen eines neuen Tones, da der Niederschlag, wegen bloßer Fortsetzung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

Daraus läßt sich begreifen, daß die Bindungen dem Gesang etwas charakteristisches geben können. Insbesondre scheinet es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit als Freymüthigkeit ist, eine Folge solcher Bindungen sehr zu statten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen beyder Personen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten sie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meisten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da sie das beste Mittel sind, die Dissonanzen einzuführen *). Die gebundene Note macht die Dissonanz aus, die dadurch vorbereitet ist, daß sie auf der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß sie in den nächsten Grad unter sich tritt, aufgelöst wird.

Geschieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyspiele, so wird durch die Auflösung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. s. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyspiel, so werden die Intervalle durch die Auflösung größer, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es ist bey der Bindung der Dissonanzen eine wesentliche Regel, wiewol die Tonlehrer ihrer selten erwähnen, daß die Dauer der Dissonanz nicht größer sey, als der vorhergehenden Consonanz, wodurch sie vorbereitet worden ist. Die Ruhe, die durch die Auflösung entsteht, muß nothwendig, wenigstens so lange dauern, als die Unruhe, auf welche sie folget, gedauert hat; widrigenfalls ist die Auflösung unvollkommen.

*) S. Dissonanzen.

Bogen.

(Baukunst.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weg geführt ist. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenstern, von oben mit Holz oder mit großen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die schöne Erfindung gekommen ist, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyspiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenster sind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekige Form der Oefnungen ist ohne Zweifel von besserm Geschmak, und soll also überall vor-

vorgezogen werden, wo nicht die Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt sich kaum sagen, woher bey den Neuern der Geschmak an runden Thüren und Fenstern gekommen ist, besonders da man gegenwärtig die Steine so zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauert werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu besorgen wäre.

Am unschiklichsten ist der so gewöhnliche Fehler der meisten Baumeister, daß sie sogar runde und vierekige Fenster in einander mischen, und einem Gebäude mehr Ansehen zu geben glauben, wenn sie etwa die Mitte einer Außenseite durch runde Fenster von den Seiten unterscheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge ist es schon anstößig, mitten in einem Gebäude, zwischen vierekigten Fenstern, eine gewölbte Thür zu sehen. Der wahre Geschmak scheint schlechterdings alle Bogen übern Thüren und Fenstern zu verwerfen, und sie nur aus Noth zu dulden, wo sie unentbehrlich sind, wie bey Bogenstellungen, wovon in dem nächsten Artikel gehandelt wird.

Ganz unerträglich ist es, Bogen auf Säulen gestellt zu sehen, da man sich der Vorstellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es ist kaum begreiflich, wie gute Baumeister in einen sogar ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigsten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

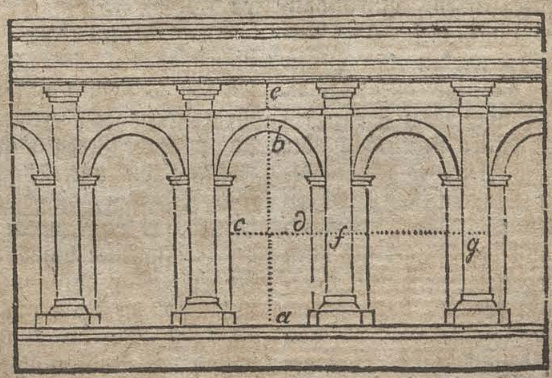
Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die Wiederlage dazu, und andere zu dem blos mechanischen gehörigen Punkte, werden hier übergangen.

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden sich bey dem Art. Gewölbe.

Bogenstellung.

(Baukunst.)

Diesen Namen haben die deutschen Baumeister den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem französischen Namen Arkaden nennt. Man versteht dadurch eine Reihe von Bogen zwischen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Wasserleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man sich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunst kommen vielerley Gelegenheiten vor, solche Bogenstellungen anzubringen. Erstlich, wo ein freystehender von oben bedekter

ter Spaziergang oder Porticus mit gewölbter Deke anzulegen ist, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuser angelegt haben *); oder wenn man einen solchen Gang an einem Gebäude, es sey von außen oder inwendig um den Hof herum anlegen will, damit man im Troknen an den Häusern weggehen könne. In den meisten Klöstern sind solche Gänge um den Hof herum: vorne an den Häusern findet man sie in verschiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der sogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre kostbaren Wasserleitungen über solche Bogenstellungen. Man kann zwar solche bedekte Gänge auch zwischen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halbrunde Säulenlaube um den Hof in Sanssouci ist. Allein alsdenn kann die Decke, wegen Mangel der Widerlage nicht gewölbet werden, sondern muß flach, entweder von sehr großen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube der Vorderseite des Berlinischen Opernhauses, welches sehr kostbar ist, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Decke gewölbet werden, welches allemal das beste ist, so muß das Gewölbe nothwendig auf sehr starken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit sieht, werden die Pfeiler schlechtweg vierekigt aufgemauret, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geschlossen; sieht man aber auf die Zierlichkeit, so werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier stehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer stehenden Säulen verziert. Die besten Baumeister haben bey den Bogenstellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entstehende Ursachen, nicht abgehen soll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, soll der doppelten Breite c d gleich seyn. Die Nebenpfeiler werden ein Model breit gemacht; zum Bogen wird ein voller halber Cirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Diese Verhältnisse geben den Bogenstellungen das schönste Ansehen, und darnach muß nun alles übrige bestimmt werden. Ein einziges Beyspiel wird hinlänglich seyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen seyen.

Es soll eine Bogenstellung mit dorischen Pfeilern gemacht werden. Weil die dorischen Pfeiler mit zwey Untersätzen 18 Model hoch sind *), vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, so blieben für die Höhe der Oeffnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model seyn müssen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Deke des Pfeilers gerechnet werden; daher entsteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

Doch können diese Verhältnisse nicht allemal beobachtet werden. An dem Colisäum in Rom, wo drey Bogenstellungen übereinander stehen, sind folgende Verhältnisse beobachtet worden; die unterste ist von dorischer Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model: die Weite der Oefnungen 9 Model $28\frac{1}{2}$ Min. die Höhe nur 16 Model 13 Min. Die zweyte Ordnung ist jonisch mit Säulenstühlen, die aber mit

*) S. Säulenlaube.

*) S. Dorisch.

mit der Brüstung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oeffnungen, sind wie vorher. Die Höhe ist nur 14 Model 28 Min. und fast eben so ist auch die dritte Ordnung.

Der äußerste Pfeiler einer Bogenstellung muß nothwendig stärker seyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deßwegen setzt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den Einfassungen der Bogen, von den Kämpfern und Schlußsteinen, ist in besondern Artikeln gesprochen worden.

Eine gothische und ziemlich abgeschmakte Art von Bogenstellungen sieht man an dem Herzoglichen Pallast in Venedig, wo die Bogen auf schlechten vierekigten Pfeilern stehen, davon jeder mit zwey elenden Säulchen verzieret ist, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

Bourree.

(Musik.)

Eine besondre Gattung eines Tonstüks zum Tanzen. Sein Charakter ist mäßige Freude. Der Takt ist von $\frac{2}{2}$ und fängt mit einem Viertel im Aufschlag an. Die Bourree hat, wie die meisten Tänze, zwey Theile, von 4 oder 8 Takten. Es kömmt dabey oft vor, daß der zweyte Theil der ersten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem ersten Theil der zweyten Zeit zusammengezogen wird; als



Brabandische Schule.

Wird sonst auch die flamändische Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtrefflichen Mahlern, die in Braband und Flandern die Kunst gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verursachet, daß in den Niederlanden und vornehmlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die schönen Künste sehr früh und mit großem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben sie gute Mahler gehabt, denen man, den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derselben Zeit an hat es in diesen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muster dienen können. Gegenwärtig aber ist diese Schule fast ganz eingegangen.

Wer von dem Werth der Künstler aus dieser Schule, besonders der zwey großen Lichter derselben, **Rubens** und **van Dyk**, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande selbst gewesen seyn; denn wer blos die, außer den Niederlanden zerstreuete Gemählde derselben, gesehen hat, der kann sich nur einen sehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieser Künstler machen.

* *

Die berühmtesten Meister der Brabantischen oder Niederländischen Schule sind: Joh. v. Brügge oder v. Eyk († 1441) John v. Mabuse († 1562) Franz Pourbus († 1580) Matth. Brill (1584) Heinr. Steenwyck († 1603) Mart. v. Voß († 1604) Joh. Stradan († 1605) Franz Pourbus d. Sohn († 1622) Barth. Spranger (   ) Matth. Brill († 1626) Rol. Savery († 1639) Pet. Paul Rubens († 1640) Adrian Braun († 1640) Ant. Vandyk († 1641) Joh. Breughel († 1642) Joh. Mil († 1644) Dav. Teniers († 1649) Gerh. Seegers († 1651) Franz

Snyders

Snyders († 1657) Jac. Fouquieres († 1659) Dan. Seegers († 1660) Theod. v. Thulden († 1662) Casp. Crayer († 1669) Pet. Neefs ( ) Philipp v. Champagne († 1674) Jac. Jordans († 1678) Erasmus Quellinus († 1678) Franz Milet († 1680) Herm. Schwanefeld († 1690) Anton Franz v. d. Meer († 1690) Joh. v. d. Meer († 1691) Dan. Teniers der Sohn († 1694) Nic. Bleughels († 1737). — —

C.

C
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den ersten oder untersten Ton jeder Octave unserer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und setzten ihre Töne in dieser Ordnung: A, B,*) C, D, E, F, G; da wir sie in diese setzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die jetzige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erstlich stellt sie die größere, und also die vollkommnere Tonart vor, weil C, E die große Terz ist, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorstellt. Zweytens ist sie auch vollkommener, als die Aretinische, die von G anfängt**): denn obgleich diese auch die große Tonart abbildet, so ist doch hier die Terz G, H, durch A arithmetisch, das ist, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmonisch getheilt ist †). So wird man also finden, daß es nicht möglich ist, dem diatonischen System der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

C bedeutet auch einen Schlüssel, der durch eines von diesen beyden Zeichen [Schlüsselzeichen] angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch diesen Schlüssel geht, die Noten des Tons C stehen*).

*) Unser heutiges H.
**) S. Art. A.
†) S. arithmetisch; harmonisch.

Cabinet.
(Baukunst.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen bestimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studieren, zu geheimen Conferenzen; und bey großen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunst giebt man insgemein den, an den großen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darin kleinere und ausgesuchte Stüke aufbehalten sind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunstsachen selbst, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt also, seiner Bestimmung zufolge, allemal hinter größern Zimmern, und ist von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch sind, am weitesten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darin vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Großen müssen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabinetter seyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler,

*) S. Schlüssel.

Fehler, wenn ein Baumeister in den Häusern der Großen dieses versäumte.

* *

(*) Von Anordnung und Anlegung der Cabinette, handelt, unter mehrern, J. Fr. Blondel, in s. W. De la Distribution des Maisons de Plaisance etc. Par. 1737. 4. 2 B. B. 1. S. 35, und ebenderselbe in dem Cours d'Architecture, B. IV. S. 257 u. f. — so wie, von Anlegung der Garten-Cabinette, ebendaselbst, S. 44 und S. 72.

Cadenz.

(Musik.)

Dasjenige, wodurch in dem Gesang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erwekt wird. Der Gesang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern bestehen*), die durch Einschnitte, durch längere oder kürzere Ruhestellen, von einander abgesondert sind. In der Rede werden diese Glieder Einschnitte und Perioden genennt, die man durch verschiedene Zeichen, als , : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entstehen nicht durch diese Zeichen, sondern aus der Anordnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo diese Zeichen stehen, ein mehr oder weniger vollständiger Sinn sich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden diese Ruhestellen, durch den stärkern oder schwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieses sind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt sich schon begreifen, was die Cadenzen in der Musik sind.

In einem Tonstük vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einschnitte und Perioden der Rede, sowol von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, so ist es auch in der Musik. Wir haben also hier die Cadenzen, sowol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den ersten den Anfang zu machen.

*) S. Glied; Abschnitt; Ganz; Periode.

Es giebt also, sowol in der Rede, als in der Sprache der Musik, zweyerley Glieder: in der Rede entstehen sie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Musik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erstern beyden Gattungen sind die wesentlichsten, und die andern müssen ihnen untergeordnet seyn. Ein harmonisches Glied ist eine Folge zusammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung stehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieses Stillstehens verursachet, wird eine harmonische Cadenz genennt. Die Wirkungen der Cadenzen sind von verschiedener Art, entweder bringen sie das Gehör in eine völlige Ruhe, so daß es schlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder sie verursachen einen Stillstand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang stillstehen kann. Die, welche die erstere Wirkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.
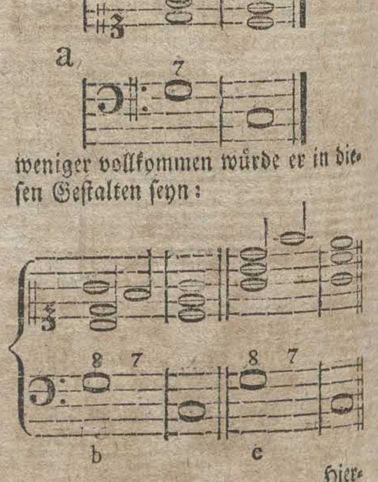
1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen consonirende Harmonie erfordert, weil jeder dissonirende Ton etwas beruhigendes hat; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang seyn. Aber nicht jeder Dreyklang setzt in gleich

völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darin man spielt, ist, der fühlt auch, daß die völligste Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verursacht wird; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus dessen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen sind. Jedes Tonstük wird aus einem gewissen Ton gesetzt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zulezt aber in den Hauptton zurükgeführt wird *). Die vollkommenste Ruhe kann nicht eher hergestellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen ist, zurükgeführt worden. Also kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf seinem Grundton endigen. Dieser Schluß wird die Finalcadenz, oder die Hauptcadenz eines Tonstüks genennt. Geschieht der Schluß aber vermittelst des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen ist, so wird dadurch nur eine Mittelcadenz verursachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

Die Vollkommenheit des Schlusses aber hängt nicht allein von dem letzten, sondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Also muß der vorletzte Accord durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erweket, und er muß in der engesten Verbindung mit dem letzten Accord stehen. Dieses kann auf keine vollkommnere Art geschehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darin man ist, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natürlichste Schritt ist, den die Harmonie thun kann: also ist überhaupt dieses die Form der ganzen oder völligen Cadenz:

Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones schon durch den Accord des vorletzten desto gewisser erwekt werde, wird auf diesen der Septimenaccord genommen *), weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber ist auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu sehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann bestimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das Subsemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht also nothwendig beym Schlusse in die Octave. Die Septime im vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht also nothwendig in dessen Terz über. Mithin wird der vollkommenste Schluß dieser seyn:



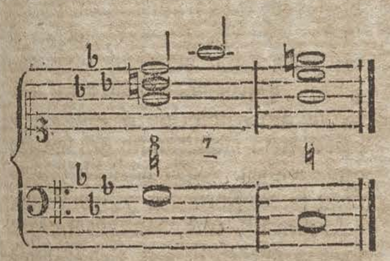
weniger vollkommen würde er in diesen Gestalten seyn:

Hier-
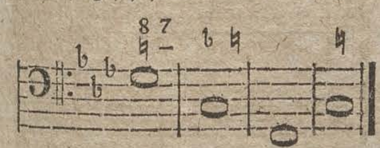
*) S. Ausweichung.

*) S. Dissonanz.
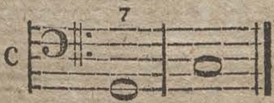
Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberstimme schließt, allemal die große Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erforderte; also:
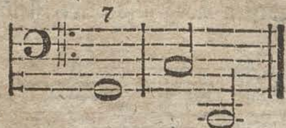


Der Grund dieser Abweichung lag ohne Zweifel in der schlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen so schlecht klangen, daß sie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieser Fall itzt nicht mehr statt hat, so schließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchensachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, so könnte es am füglichsten also geschehen:



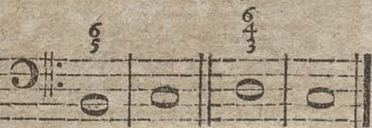
Noch weniger vollkommen aber wäre diese Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufsteigen von der Dominante auf den Hauptton geschähe:



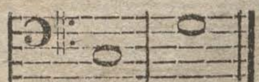
Denn obgleich diese Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley sind, so kann doch diese Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, sondern auf diesen selbst führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, sondern durch Fallen hervorgebracht wird. Doch könnte dieser Schluß auf folgende Weise vollkommen gemacht werden:



Dieses ist also die Form der ganzen harmonischen Cadenz, die in ihrer vollkommensten Gestalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erscheinen, sondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük gesetzt ist, endigen muß. Wird sie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmonischen Periode gebraucht, so endiget sie sich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darin man sich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt sie in den obern Stimmen die unvollkommnere Gestalt, wie bey b und c, an. Dieser Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geschwächt werden, als:
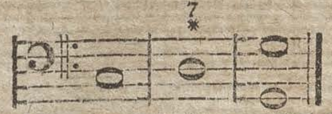


2. Die halbe Cadenz setzet in eine nicht völlige Ruhe, sondern befriediget zwar das Gehör, durch eine ganz consonirende Harmonie, bey welcher man aber deßwegen nicht ganz ruhen kann, weil sie nicht auf dem Grundton liegt, darin man modulirt, sondern auf der nächsten Consonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante desselben. Ihre Form ist also diese:

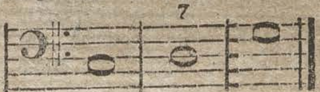


Um die wahre Natur dieser halben Cadenz zu begreifen, stelle man sich vor,
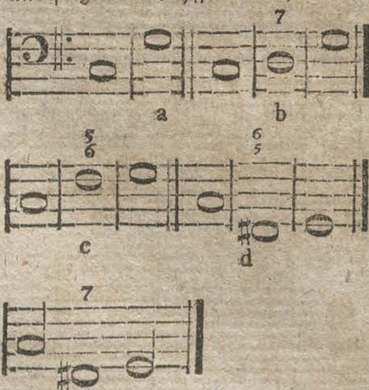
vor, man hätte aus dem Hauptton C in seine Dominante schließen wollen. Dieses würde man durch den geradesten Weg also bewerkstelligen:



Auf dem letzten dieser drey Accorde wäre man nun wirklich in G, der Ton C wäre vergessen, und die Cadenz wäre ganz. Nähme man aber auf den zweyten Accord, anstatt der großen Terz, die das Subsemitonium von G ist, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen ist, so würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man wirklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang seiner Quinte wolle hören lassen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach ist offenbar, daß durch diese Fortschreitung
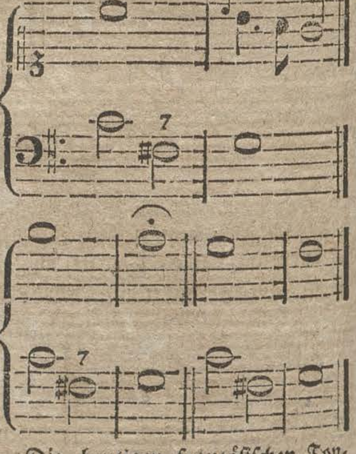


keine wirkliche Ruhe, sondern nur ein Stillstand verursachet wird, der aber, wegen der sich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieses ist die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:
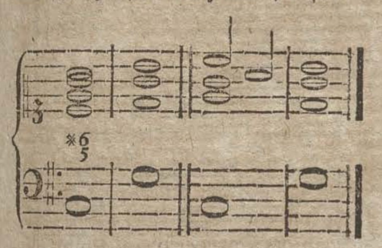


Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, so ist die Ungewißheit am stärksten und folglich der halbe Schluß am schwächsten; nimmt man aber diesen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, so gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in den Ton G. Von eben diesem ist die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber so machen, wie bey d und e; so wäre man schon nach G wirklich ausgewichen. Da aber dieses doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geschehen ist, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurücke kann, so bleibt auch diese Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

Mit diesen halben Cadenzen kann man kein Stück, aber doch Hauptabschnitte desselben endigen. Von den drey hiernächst verzeichneten Arten dieser halben Cadenz, setzt die erste am meisten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigsten.

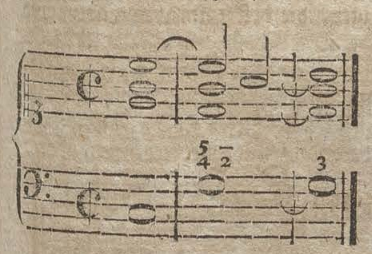


Die heutigen französischen Tonsetzer nehmen mit Rameau an, daß diese halbe Cadenz, welcher sie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulairen Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugethane, große Sexte müsse angekün-

gekündiget werden, welche sie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten lassen, wo sie alsdenn zur großen Terz wird; also:
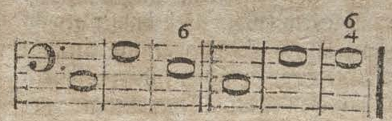


Die Deutschen aber, denen diese dissonirende Sexte nicht gefällt, lassen sie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyspiel; nur in geschwindem Zeitmaaße lassen sie die Auflösung dieser Sexte, so wie auch im nachstehenden Exempel bey dem Satz $\frac{5}{4}$, der Secunde über sich gelten: aber in langsamer Bewegung wird $\frac{5}{4}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöset.



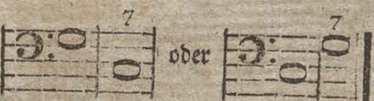
3. Die unterbrochene Cadenz entstehet dadurch, daß die Erwartung eines Schlusses erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuscht wird, als:



da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an dessen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieser Gang wird deßwegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügerische Cadenz, genennt. Ihre Wirkung ist eine Ueberraschung, bey welcher man eine Zeitlang stille steht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufschluß erfolgen soll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwundrung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdrüken. Einigermaßen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verursachte Täuschung weit weniger Kraft hat, als in der betrügerischen Cadenz. Dergleichen Schlüsse sind also diese:



Man kann sowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre schließende oder ruherweckende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem letzten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:

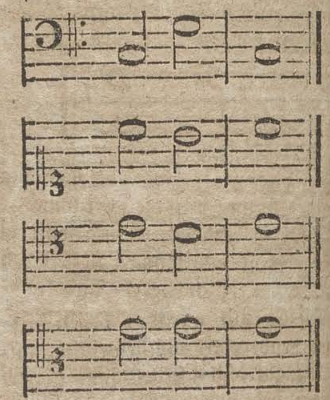


Eine solche Fortschreitung wird eine **vermiedene Cadenz** genennt. Im Grund aber kann sie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil sie alle Ruhe oder alles Stillstehen unmöglich macht; indem das Ohr, so bald es die Dissonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflösung begierig wird. Ihre Wirkung ist gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz wirkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortschreitende Bewegung, wodurch der genaueste Zusammenhang des harmonischen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig sey, so wird die 7 hinzugethan, und denn die Aufhaltung mit diesem Zeichen, ⌒ oder ⌒ angedeutet,

deutet. Dieses macht also eine besondre Gattung der halben Cadenz aus *). Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden diese Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Absicht auf die Harmonie betrachtet, in so fern sie einen harmonischen, größern oder kleinern Ruhepunkt verschaffet. Damit man sich einen desto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abschnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendiget wäre, so ungeschikt könnte gelesen werden, daß das Ohr nach dem letzten Wort noch immer etwas erwartete. Eben so könnte ein Abschnitt harmonisch geendiget, durch den Gesang aber als unvollendet vorgetragen seyn. Daher entsteht also die Betrachtung der melodischen Cadenz.
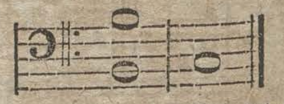
Es ist sogleich offenbar, daß der letzte Ton einer melodischen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus dessen Tonleiter die Töne genommen sind, consoniren müsse, und daß das Gefühl der Ruhe um so viel gewisser entstehet, je vollkommener die Consonanz ist. Also wird der letzte Ton entweder der Einklang oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones seyn. Dieser letzte Ton muß im Niederschlage des Taktes eintreten, weil er auf diese Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig seyn soll, darauf liegen bleiben, und sich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem letzten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieses nennt man die Vorbereitung der Cadenz; diese muß also im Aufschlag des vorletzten Takts geschehen. Daher sind folgende Hauptgattungen der melodischen Schlüsse entstanden.



Die erste scheinet die vollkommenste zu seyn, weil sie im Unisonus der vollkommensten Consonanz schließt, und also den Gesang an die Quelle, woraus er geflossen ist, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohnedem etwas beruhigendes hat. Diese Cadenz wird die Baßcadenz genennt, weil sie dieser Stimme vorzüglich zukömmt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieser Formel in die Octave des Grundtones schließen, als:



Diese Baßcadenz nimmt bisweilen, durch Verwechslung des vorletzten Accords, diese Gestalt an:



Die zweyte Hauptform schließt durch die große Septime des Grundtones in seine Octave, die vollkommenste Consonanz nach dem Einklang, und hat nächst der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subsemitonium, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weise erwartet wird. Dieser wird der

*) S. Fermate.
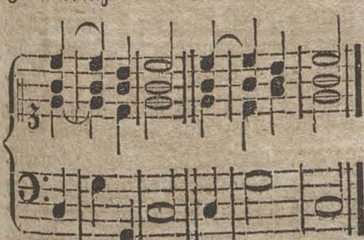
der Name der Discantclausel gegeben, weil die oberste Stimme insgemein so schließt. Sie nimmt bisweilen auch diese, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die Tenorcadenz genannt, weil diese Stimme insgemein so schließt. Diese stellt die Ruhe nicht vollkommen her, da sie mit der Terz aufhöret, und könnte also für sich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielstimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptschlusse diesen Ausgang des Gesanges hat. Für sich selbst würde sie, obgleich die Quinte, womit sie sich endiget, eine vollkommene Consonanz ist, keine wirkliche Ruhe, sondern blos einen Aufenthalt oder Stillstand erweken.

Diese Cadenzen werden in vierstimmigen Gesängen, zum völligen Schluß des Gesanges mit einander verbunden, und daraus entsteht die vollkommenste Art der vielstimmigen Finalcadenz.



Ein vielstimmiger Schluß bekömmt die Hauptkraft von den Cadenzen der beyden äußersten Stimmen, und wird am vollkommensten, wenn diese durch die Baß- und Discantcadenzen schließen. Von dieser vollkommensten Form kann man auf vielerley Weise abweichen, und dadurch die Ruhe des Schlusses immer unvollkommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfordert.

Da selbst die vollkommenste Cadenz, und also um so vielmehr die andern geschwächt werden, wenn der Gesang auf der letzten Note nicht so lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas bestätiget wird, sondern sogleich auf andre Töne fortschreitet: so entstehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu schwächen.

Es ist vorher als eine Eigenschaft der Cadenz gesetzt worden, daß der letzte Ton derselben im Niederschlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufschlag des vorhergehenden kommen müsse; dieses ist in der That die gewöhnlichste Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abschnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo diese Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederschlag kömmt, als:



Diese kommen mit dem weiblichen Abschnitt des Verses überein. In einigen Tänzen werden die Finalcadenzen mit diesem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas besonders an sich hat, das sich leicht zu einem scherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein solcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stillestehen mit einem, zum folgenden Schritt schon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn sie, nachdem das Gefühl derselben einmal erwekt worden ist, aufgehalten wird. Daher sind bey den Cadenzen verschiedene Arten der Aufhaltungen entstanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen sucht.

*) S. Abschnitt oben S. 7.

sucht: die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von diesem und dem Triller bey der Cadenz ist in den besondern Artikeln darüber gesprochen worden; hier sind also noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in seinen Anmerkungen über Tosis Anleitung zur Singekunst diese Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse — nur so ausgeführet, wie sie dem Takte gemäß geschrieben werden. Auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkührliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren der Stimmen auszuführen möglich sind, auszuschmüken. — Diese werden itzt vorzugsweise Cadenzen genennt. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben.“

Dieses sind also die Cadenzen, in welche sich gegenwärtig, sowol die Sänger als die Spieler, so sehr verliebt haben, daß man glauben sollte, sie singen oder spielen ein Stük nur deßwegen, damit sie am Ende ihre Fertigkeit durch die seltsamsten Läufe, und Sprünge zeigen können. Es giebt Personen von Geschmak, denen diese Cadenzen äußerst zuwider sind, und die sie mit den Luftsprüngen der Seiltänzer in eine Classe setzen. Selbst der Castrat Tosi, ein Meister der Kunst, scheinet nicht viel günstiger davon zu urtheilen. Allem Ansehen nach aber werden sie, was man auch immer dagegen sagen möchte, gleich andern zu den Moden gehörigen Dingen, so lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen diese Cadenzen gesammelt, die man daselbst nachlesen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptschlusses, eine Aufhaltung von guter Wirkung und in der Natur der Sache gegründet sey, kann jeder fühlen. Also verwirft der gute Geschmak diese Cadenzen nicht schlechterdings, sondern mißbilliget nur das Uebertriebene derselben, besonders aber die seltsamen Läufe und Sprünge die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

* *

(*) Zu der Litteratur dieses Artikels gehört: El 1 Libro; nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze ed altre sorte de' punti, da Diego Ortitz, Toletano, Rom. 1533. 4.

Camin.

(Baukunst.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu dessen Wärmung er dienet. Die Camine verstatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, sonst aber sind sie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da sie aber gleichwol den sehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünstungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet; so ist die Untersuchung über die beste Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunst. Folgende Anmerkungen werden nach-

den-

denkenden Baumeistern nicht ganz überflüßig scheinen.

Die vornehmste Eigenschaft eines guten Camines ist diese, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu starken Zug in dem Zimmer verursache, welches der Fehler fast aller Camine ist, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas starkes Feuer verursachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Diesem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornstein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe selbst einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oeffnung von 5 Zoll ins Gevierte machen lassen, und diese Art sehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranstaltet werden, daß die Schornsteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müssen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgends aufsitze, sondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, sobald das Feuer ausgebrennt ist, zugemacht. An solchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich starkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeschoben werden, so daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in diesen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe gestellt, und in der Mitte gut zusammengehalten werden. Also kann man eine enge Oefnung als eine wesentliche Eigenschaft eines guten Camines ansehen. Hiernächst wird die Wirkung eines Camines sehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In diesem Fall genießt man fast keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kömmt, weil die Mauren selbst wenig erwärmt werden. Darum ist es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, sondern gegen das Zimmer herausgelegt werde, so daß drey Seiten desselben in das Zimmer herausstehen. Weil diese durch das Feuer erwärmet werden, welches, da man sie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) stark zu machen braucht, allemal geschieht: so thun sie einigermaßen den Dienst eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen ist.

In Ansehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verständiger Baumeister zwischen dem schwerfälligen Geschmak der ältern Baumeister, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverständigen Ausschweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muscheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelstraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einim guten Gesims versehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, ist ohne Zweifel das schiklichste dazu.

* *

(*) Von Anlegung und Verzierung der Camine handeln, unter mehrern, in französischer Sprache: Livre d'Autels et de Cheminées, p. Barbet, gr. p. Abr. Bosse, Par. 1633. f. 22 Bl. — Die Architect. moderne, ou l'art de bien bâtir, Par. 1728. 4. 2 B. B. 1. Ch. 23. S. 62. — Jean Frc. Blondel, in s. W. De la Distribution des Maisons de Plaisance, B. 1. S. 109. (De la precaution qu'il faut prendre pour placer

placer deux cheminées dans une même pièce) B. 2. S. 67 u. f. (De la decoration des cheminées, wo man denn auch lernt, daß der Architect Cotte der erste war, welcher die Verzierung derselben mit Spiegeln einführte) — Ebenderselbe in dem Cours d'Architect. B. V. S. 66 De la decoration des Chem. und S. 396. De la Construction des Chem. — **Einzele Schriften darüber:** La Mecanique du feu, ou Traité de nouv. Chem. p. Mr. G. Amst. 1714. 8. mit K. — Caminologie, ou Traité des Chem. Dijon, 1750. 8. mit K. — Nouv. Construct. de Chem. p. Mr. Genneté, Par. 1759. 8. Liège 1760. 8. — — In englischer Sprache? An Essay on the Construction and Building of chimneys, incl. an Enquiry into the common causes of their smoaking, and the most effectual remedies for removing this nuisance, with a table to proportion chimnies to the size of the room, by Rob. Clavering, Lond. f. a. 8. A practical Treatise on Chimneys, cont. full directions for preventing, or removing smoke. Lond. 1776. 8. — Observations on the causes and cure of smoky Chimnies, by Benj Franklin, Lond. 1787. 8. (Aus dem 2ten B. der Americ. Philos. Transact. gezogen) — Auch gehört im Ganzen noch hieher: Nature, Philosophy and Art in Friendship . . . an entire new Plan of constructing Chimneys so as the Smoke cannot reverberate, and plain methods by which smoky chimneys becured . . by W. Cauty f. a. 8. — — In deutscher Sprache: Ueber das Rauchvertreiben bey Caminen, eine Abhandl. in dem 1ten Th. der Schriften der Leipziger Oeconomischen Gesellschaft. — —

Anweisungen zu Verzierungen enthalten: Raccolta de' Pitturi da Annibale ed Agostino Carracci ne' Camini che in varie case di Bologna si trovano, intagl da Carlo Ant. Pisarri, f. 7 Bl. und Camini dipinti di Lodovico Carracci, int. da C. Ant. Pisarri f. 12. Bl. — Diverse Maniere d'adornare i Cammini, R. 1769. f. 66 Bl. von G. B. Piranesi, mit Beschreibungen in ital. franz. und deutscher Sprache. — — Nouv. Chemin. gr. sur les desseins de Mr. Francard, p. Langlois, kl. Fol. 44 Bl. — Chem. à la moderne, von dem jüngern Boucher, f. 6 Bl. — Chemin. avec leurs trumeaux, p. Mr. La Londe, f. 6. Bl. — Elevations de Chemin. dans le gout ant. von Paisieur, f. 4. Bl. — Suite de desseins de Chem. p. P. Bullet, gr. p. Nollin, f. 8. Bl. — — Designs for Chimney-pieces, by Westmacott, f. 20. Bl. — A Book of Tablets done to the full Size commonly used for Chimney-pieces, by. J. Pether, f. — Twelve Designs of Chimney-pieces, by M. Jees and Eginton, f. — The Chimney-pieces Maker Assistant, by Mr. Crunden 1766. 4. — Twelve Des. for Chimney-pieces, by P. Columbani, f. — CL. new Designs for Chimney Pieces, by Swain 1768. 8. — Chimney Piec. cont. XXXIII. Des. of Etrusc. Greek and Roman Archit. by Richardson, f. — Auch finden sich deren, in dem, bey dem Art. **Baukunst** angezeigten Carpenter's and Joiner's Repository, by W. Pain, und in dem Modern Joiner, by N. Wallis. — — Nouv. Livre de Cheminées, inv. p. Schübler, f. 6 Bl. das auch mit einem deutschen Titel verkauft wird. — Kamin-Verzierungen von P. Decker, f. 6 Bl. —

Cammermusik.

Der verschiedene Gebrauch, den man von der Musik macht, erfodert auch besondere Bestimmungen gewisser Regeln. Die Kirchenmusik muß natürlicher Weise einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht ist, und diese muß sich wieder von der Cammermusik unterscheiden. Man kann diese so betrachten,

ten, als wenn sie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Gesichtspunkte erfodern für die zur Cammermusik gesetzten Tonstüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunstverständige bisweilen unter dem Namen des **Cammerstils** sprechen.

Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und kantabel seyn muß, damit jedermann es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht einmal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt also wird in der öffentlichen Musik, wo man allemal einen bestimmten Zwek hat, mehr darauf zu sehen seyn, daß der Ausdruk auf die einfacheste und sicherste Weise erhalten werde; und in der Cammermusik wird man sich des äußerst reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen. Dieses widerspricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchensachen ungemein scharf und genau im Satz seyn müsse, und hingegen in so genannten galanten Sachen, wozu man die Musik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht so genau nehmen dürfe.
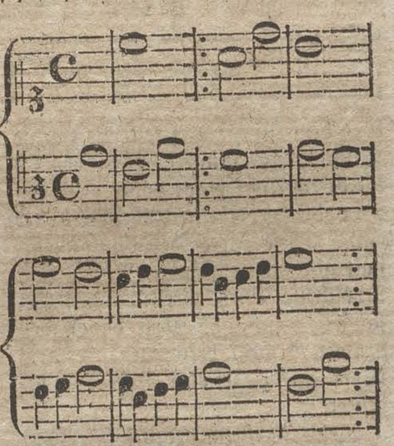
Weil die Cammermusik nicht so durchdringend seyn darf, als die Kirchenmusik, so werden die Instrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgestimmt; daher wird der **Cammerton** von dem **Chorton** unterschieden.

Canon.

(Musik.)

In der Musik der alten Griechen bedeutete dieses Wort das, was man itzt ein **Monochord** nennt, nämlich eine gespannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte so eingetheilt war, daß man leicht alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte*).

Gegenwärtig bedeutet es ein zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, darin eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denselben Satz, oder dasselbe Thema, höher oder tiefer singt, und beständig wiederholt, dergestalt, daß ein solcher Gesang nie zu Ende kömmt, sondern so lange fortgesetzt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist;
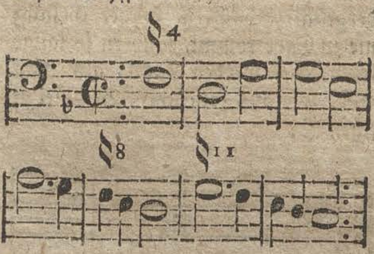


Dieser Canon ist zweystimmig; der Alt fängt den Gesang an; einen Takt später und eine Quarte höher, fängt der Discant denselben Gesang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Gesang, und so singt der Discant beständig die Melodie des Alts einen Takt später und eine Quarte höher, so lange, als man will.

*) S. Monochord.

will. Weil ein solcher Gesang niemals zu Ende kömmt, so wird er von einigen eine **Kreisfuge**, oder ein **unaufhörlicher Canon** genennt. (Canon perpetuus.) Auf diese Art kann der Canon in mehrern Stimmen gesetzt werden, davon immer eine später als die andre eintritt, und den Gesang um ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

Man kann also einen solchen Canon, so viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges System schreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf sie eintreten, anzeiget, wie in diesem Beyspiel:



Bey dem Zeichen § 4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey §8 die dritte eine Octave höher, und bey § 11 die vierte eine Undecime höher ein. Diese kurze Bezeichnung enthält also die vollständige Regel, oder Vorschrift eines vierstimmigen Gesanges, und hat eben davon den Namen **Canon** bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorschrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonstük einzelne Stellen von dieser Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, so giebt man auch solchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon: gemeiniglich aber werden sie **canonische Nachahmungen** genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künstlichen Aufgaben übten, legten sie einander solche Canons, ohne die, zu völliger Aussetzung der Stimmen nöthigen, Zeichen vor, und begnügten sich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feste zu setzen. Dieses waren musikalische Räthsel, die einer dem andern aufgab, und daher kömmt der Ausdruk, einen Canon auflösen.

Der Canon wird auch so gemacht, daß jede Stimme, bey jeder Wiederholung des Satzes, denselben um ein gewisses Intervall höher nimmt. Man hat z. E. solche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächsten halben Ton der Tonleiter seines Grundtones höher, und so, daß das Thema durch alle zwölf Töne seiner Tonart durchgeführt wird. Ein solcher Canon wird in der Kunstsprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der ersten nicht genau wiederholen, sondern nur unter gewissen ganz bestimmten Bedingungen, so behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen sind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und Canones per augmentationem nennt; — daß die nachahmende Stimme sich der führenden entgegen bewege, daher Canon in motu contrario — u. s. f. Man hat so gar solche, da die nachahmende Stimme das Thema rückwärts singt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder solche, da eine Stimme ihren Gesang führt, wie er auf dem Papier geschrieben ist, da die andre dasselbe so vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von diesen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge** *). nicht nur

*) Berl. 1753 — 1754. 4. 2 Th.

nur vielfältige Beyspiele, sondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieser Materie in die Classe der Dinge gehört, die Martialis difficiles nugas nennt, so ist doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunst des Canons wirklich ein wichtiger Theil der Setzkunst sey. Denn

1. giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem besten Ausdruk seines Textes wirklich canonische Nachahmungen nöthig hat. In vielstimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, besonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der sich in dergleichen, vielen altväterisch scheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verschiedenen Stimmen feine Nachahmungen, bald freyere, bald gebundenere, vorkommen, so wird dadurch die wahre Einheit des Gesanges beybehalten. Da hingegen ein seltsames Gemisch entstehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andere Gestalt der Melodie geben wollte. Darin aber ist nur der recht glüklich, der sich in dem canonischen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt diese Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weise eine Harmonie und Melodie zu verwechseln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, sich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Also würde es der Musik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen sollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unsterbliche Graun seine Duette und Terzette in den berlinischen Opern, welche unter die fürtrefflichsten Werke der Musik, die man jemals gesehen hat, gehören, nicht in dieser großen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künste des canonischen Contrapunkts unbekannt gewesen wären. Allein seine Zeit damit allein zubringen und sich selbst bereden, daß allein darin die wahre Kunst des Componisten bestehe, ist freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des musikalischen Satzes benehmen muß.

* *

Practischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente der Naturkünsteleyen gesetzten Canone perpetuo in Hypo-Diapente quatuor Vocum viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui zu machen seyn . . . von Gottfr. Heinr. Stölzel, Gera 1725. 4. — Das 5te Kap. des Anhanges zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Composition . . . von F. W. Marpurg, Berl. 1761. 4. handelt von der canonischen Nachahmung. — S. übrigens die Art. **Intervall, Monochord, Temperatur.**

Cantate.

(Dichtkunst; Musik.)

Ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darin in verschiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun, dem sich abändernden Zustand des Geistes

Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrukt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondere, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend seyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioso, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verschiedenen Dichtungsarten der besondern Theile der Cantate in besondern Artikeln beschrieben haben, so wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verschiedenen Gestalten der Cantate machen.

Der vornehmste Gebrauch der Cantaten ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand. Er muß dabey die Absicht haben, das Volk auf die wichtigsten Theile seines Gegenstandes aufmerksam zu machen, dasselbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilsamen Leidenschaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß also der Dichter den Charakter der geistlichen Dichtung wol beobachten, und sich vornehmlich in Acht nehmen, weder Witz, noch Kunst, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenstand seiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebensachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Belustigung diente, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen.

Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen großen Gegenstand, so muß sie nicht weitläuftig seyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenstand macht verwirrt, und schwächet die Hauptvorstellung. Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand gutes denken oder empfinden läßt, sondern nur das wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rührt, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über seine Geburt, in die kleinsten Umstände sich einlassen; jeden, wenn er auch noch so wenig auf sich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man sagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden sie frostig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatisch; dieses schikt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Personen eingeführt werden, welche abwechselnd reden oder singen, aber dieses ist kein Drama. Denn jede von den redenden Personen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieses macht keine Handlung. Wenn aber allegorische Personen eingeführt werden, so wird insgemein die ganze Vorstellung frostig. Aus diesem Grunde rathen wir sie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beschreibungen mit Arien, die moralische Anmer-

Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Wirkung. Sie sind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonsetzer nicht Gelegenheit genug, sich kräftig und rührend auszudruken *). Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer historische Umstände zu Gemüthe zu führen, so kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt, als ob er die Sachen sähe und hörte. So hat es **Ramler** in seiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem ersten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der schönen Cantate von Acis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteste vorstellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

> Mà gorgogliar la placida marina già sento,
> Ecco! già sorge,
> Ecco! già sopre l'inargentata concha,
> Ecco apparir la Diva!
> E i zeffiretti alati
> La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in seiner eigenen Person spricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er historische Personen sprechen läßt, damit wir uns desto lebhafter in ihre Umstände und Fassung setzen können. Diese kann man historische Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um sie zur Musik recht bequem zu machen, findet man in **Krausens** fürtrefflichem Werk von der musikalischen Poesie **).

*) Celles qui sont en récit et les airs en Maximes, sont toujours froides et mauvaises; le Musicien doit les rabuter. *Rousseau* Dict. de Musique Article *Cantate*.

**) Im fünften Hauptstük.

Die Cantate ist eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol sie schätzbare Vorzüge hat. Die geistliche Cantate ist für den öffentlichen Gottesdienst sehr wichtig. Andre von moralischem Inhalt, können bey andern festlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von sehr großem Nutzen seyn, wenn der Dichter und der Tonsetzer jeder das Seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten: kleinere, für die Cammermusik, darin weder ein vielstimmiger Gesang, noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkömmt; und größere zur feyerlichen Kirchenmusik, darin Chöre, Choräle und andre vielstimmige Gesänge und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat. Diese werden insgemein **Oratoria** genennt. Bey diesen hat der Tonsetzer überhaupt in Ansehung des guten Geschmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmusik ist erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Satz, als solche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anstößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatralischen Vorstellung durch innerliche Schönheiten muß ersetzt werden.

* *

Daß die eigentliche Cantate, oder das, was wir so nennen, italienischen Ursprunges ist, sagt schon der Nahme. Wenigstens finden wir, unter den, auf uns gekommenen lyrischen Poesien der Alten, keine ganz eigentlichen Muster derselben, ob es gleich sonst wahrscheinlich ist, daß die verschiedenartigen Strophen der Pindarischen Gesänge z. B. verschiedenartige Musik hatten. Als Gedicht, entwikelte die Cantate sich aus dem, was die Italiener **Madrigal** nennen, oder damahls nann-

nannten. Diese Dichtart, deren H. Sulzer gar nicht gedacht hat, soll, den Italienischen Kunstrichtern, so wie dem Menage (Dict. etymol.) zu Folge, ihre Benennung von Mandra (Heerde, Haufe) erhalten haben, und hieß auch öfterer **Mandriale**. So viel ist gewiß, daß ihr Inhalt, ursprünglich, ganz ländlich war. Doni, in s. Werke Delle Melodie, sagt unter mehrern: S. 130 ausdrücklich: Madrigali . . . in cose materiale, ciò è humili e vili componimenti s'usavano. Ob es aber, wie ein neuerer englischer Kunstrichter (Robertson, On the fine Arts, S. 349.) will, aus dem Provenzalischen Descord, welches in der Hist. litt. des Troubadours, B. 1. S. 40. une composition d'une certaine diversité et variation dans le chant (vergl. mit Crescimbenis istoria della volgar Poesia, B. 2. S. 187. Ausg. von 1730) genannt wird, entstanden, und ob das Descord, wie Quadrio (Stor. e rag. d'ogni Poesia, Vol. II. Lib. 2. S. 320) behauptet, schon in so fern eine eigentliche Cantate gewesen sey, als es, aus verschiedenartigen Arien bestanden habe, kann ich um desto minder bestimmen, da es in der gedachten Hist. des Troub. a. a. O. un genre de composition inconnue heißt. — Das Madrigal selbst bestand, ursprünglich, der Form nach aus fünf oder acht bis eilf oder sechzehn Zeilen, deren Länge und Reime aber nicht bestimmt gewesen zu seyn scheinen. Giov. B. Strozzi der ältere machte es ganz regelfrey, und es erhielt verschiedene Gestalten, so wie man verschiedenen Inhalt dazu nahm. Die längern nannte man Madrigalassen, und diejenigen, welche ernsthaften Inhalts waren, Madrigalonen. Auch gab es Madrigali a Corona, welche aus achtzeiligen Stanzen bestanden, deren zweyte sich mit dem letzten Verse der erstern anfieng, und deren letzte sich mit dem ersten Verse der erstern endigte. Die Dichter, welche deren geschrieben, sind bey dem Quadrio (a. a. O. S. 315 u. f.) angezeigt; und besondre Anweisungen dazu haben, unter mehrern, Fil. Massini, in s. Lezione, Perug. 1588. und Giov. B. Strozzi der jüng. in s. Orationi e Lezione, Rom. 1635. 8 geliefert. — In Musik wurden sie schon frühe gesetzt. Natürlich war von der Poesie der Neuern, eben so wie von der Poesie der Alten, bey ihrer Entstehung, der Gesang unzertrennlich; Quadrio (a. a. O. S. 321) führt schon eine dergleichen Composition vom J. 1300 an. Aber freylich scheinen Vorzugsweise nur die so genannten Ballate ursprünglich eigentlich gesetzt worden zu seyn; und die Italiener schreiben dem ältern Lorenzo de' Medici das Verdienst zu, die besondre Composition mehrerer lyrischer Dichtungsarten veranlaßt zu haben. Nun standen Dichter auf, welche bloß zu diesem Zwecke Gedichte verfertigten. Ein Verzeichniß von den musikalischen Compositionen derselben findet sich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 322. u. f. und unter diesen sind nicht wenige Sammlungen von Madrigalen, deren älteste vom J. 1567 ist. „Der dabey gebrauchte musikalische Styl," sagt Arteaga (in der Geschichte der Italienischen Oper, B. 1. S. 244. Anm. 80. d. d. Uebers.) „war ursprünglich ein taktmäßiges Recitativ. Nachher wurde er „aber gesangreicher, und verwandelte sich „endlich gar in einen sehr ausgearbeiteten „Fugenstil. Die Motetten sind gewisser „Maßen an dessen Stelle getreten. Die „Art des Madrialgesanges wurde so gar „auf Instrumente übergetragen; daher „findet man aus dem 16ten und 17ten „Jahrh. auch Madrigale für die Orgel „und andre Instrumente." Und, eben dieser Schriftsteller giebt, a. a. O. S. 240 mehrere Nachrichten von dem Fortgang dieser musikalischen Compositionen. Auch haben wir unter eben dieser Aufschrift dergleichen, wovon ich nur Geo. Lud. Agricolas Geistliche Madrigalien, Gotha 1675. f. anführen will. Und eben so haben wir von Casp. Ziegler eine Schrift, „von den Madrigalen, wie sie, nach der Italienischen Manier, in unserer Sprache auszuarbeiten, nebst etlichen Exempeln, Witt. 1685. 8. erhalten. —

In eben dem Maße, indessen, worin mehrere Arten von Gedichten ganz eigentlich, von besondern Componisten, gesetzt wurden, erhielten diese sämmtlich den Nahmen — Canto, aus welchem endlich, in dem siebzehnten Jahrhundert der Nahme Cantate für eine besondere Gattung derselben entstand. So viel ist gewiß, daß der Nahme Cantate noch nicht in des Minturno Arte poetica, Ven. 1564. 4. vorkommt. Natürlich genug war aber ihre Entstehung. Jedes Gedicht besteht, mehr oder weniger, aus Erzählung und Empfindung zugleich, oder vielmehr, es giebt des dichterischen Stoffes sehr viel, der sich nicht, ohne hinzugefügte Erzählung behandeln läßt. Der Ausbruch der lebhaften Empfindung ist, ohne Bekanntschaft mit der Veranlassung dazu, gleichsam räthselhaft, besonders, wenn durch den Gegenstand, sehr vielerley und mancherley Empfindungen geweckt werden können. Und dann giebt es einzele Situationen, deren Empfindungen der Dichter entweder nicht in eigener Person ausdrücken kann, oder an welchen mehrere Personen Theil nehmen. Jenes ist z. B. der Fall mit Begebenheiten aus der Mythologie; dieses mit öffentlichen Feyerlichkeiten u. d. m. Sollen nun dergleichen Darstellungen in Musik gebracht, und ihrem innern Gehalte gemäß, gesetzt werden: so muß natürlicher Weise der erzählende Theil derselben (das Recitativ) einen andern Ausdruk erhalten, als der mehr belebte, oder als die Darstellung der Empfindung, die Arie. Wer aber zuerst Gedichte in dieser Form, das heißt Gedichte, verfertigte, in welchen Erzählung von Empfindung getrennt, oder welche in Recitativ und Arie besonders abgetheilt sind, wird von keinem der Geschichtschreiber der italienischen Poesie genau bestimmt. Chiabrera und Tronsarelli werden, unter den ersten genannt; und Barbara Strozzi soll, zu Venedig im J. 1653 deren zuerst gesetzt haben. (S. Essai sur la Musiq. anc. e mod. B. IV. S. 460 u. f.) Geschrieben sind dergleichen, in der Folge, sehr viele, und von sehr mancherley Art geworden. Man hat nähmlich auch Gedichte zuweilen so genannt, worin mehrere, bestimmte, Personen nahmentlich in einer schon bestimmten, angenommenen Situation, auftreten, ohne daß sie übrigens einen andern Zweck, als den Ausdruk ihrer Empfindung, und ohne daß das Gedicht also eigentliche Handlung hätte. Die, zum Grunde gelegte Situation bleibt darin immer dieselbe; und das, was die eine Person singt, bestimmt nicht gerade die Empfindungen und Vorstellungen der andern. Sie sind sämmtlich nur immer Repräsentanten, oder der Inhalt ist die Vorstellung von einer vergangenen Handlung und nicht die Handlung selbst. Gewöhnlich nennt man diese indessen, wenn sie weltlichen Inhaltes sind, eben so, wie die Oper, Drammi musicali, und diejenigen, welche auf Religion sich beziehen, Oratorio. (S. den Art. **Oratorium.**) Rousseau irrt sich also, wenn er in s. Diction. de Musique Art. Cantate, sagt, daß die gegenwärtige Cantate in Italien ein **wirkliches musikalisches Drama** sey. Ein ganz **eigentliches** Drama, als worin frey, und eigen wirkende Personen auftreten, welche eine besondre Absicht erreichen wollen, ist sie nie, oder von diesem ist sie immer verschieden gewesen; und dann existirt sie zugleich auch noch gegenwärtig daselbst in ihrer einfachen gewöhnlichen Gestalt. Ausser dem bereits angeführten Gabr. Chiabrera († 1638. Canzone, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Verm. Rom. 1718. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B.) — und Ottavio Tronsarelli (dessen Creazione del mondo, und Fetonto, Ven. 1632. 8. von den Italienern zu den Cantaten gerechnet werden, ob der Verf. ihnen gleich den gedachten Nahmen von Drammi musicali gegeben hat) haben dergleichen noch vorzüglich verfaßt: Fulvio Testi († 1646 Poes. lir. Modena 1643 — 1648. 4. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Franc. Lemene († 1704. Poes. div.

Mil. 1692. 4. 1699. 8. 2 Bde.) — Girol. Gigli († 1722. Poes. sacre, profane e facete, Ven. 1722. 8.) — Apostolo Zeno († 1758. Opere, Ven. 1744. 8. 10 B.) — Carlo Rolli († 1762. Canz. e Cantate Lib. II. Lond. 1727. 8. mit der Musik. Poet. Compon. Ven. 1761. 8. 3 B. — Pietro Metastasio († 1783 s. den Art. Oper) — Matth. Damiani (Poes. Fir. 1765. 8. 2 B. die beynahe nichts, als Cantaten enthalten) — Gius. Lanfranchi Rossi (Opere, Fir. 1766. 8.) — Calsabigi u. a. m. Ueberhaupt klagen so wohl Crescimbeni (a. a. O. B. 1. S. 300) als Quadrio (a. a. O. S. 333 u. a. St. m.) über einen Ueberfluß daran. — — Die Musik dazu ist von Maur. Cazzati — Bonifac. Graziani — Giac. Ant. Perti — Giac. Ces. Predieri — Jac. Carissimi (welcher die ersten geistlichen gesetzt haben soll) — M. Ant. Cesti — Luigi — Cavalli Legrenzi — Capellini — Pasqualini — Bandini — Alessandro Scarlatti (welcher, unter den Componisten der Cantaten, der fruchtbarste und originalste ist) — u. v. a. m. gesetzt. Mehrere Nachrichten liefern Crescimbeni, in s. Istoria della volgar Poesia, B. 1. S. 296 und 312. Ausg. von 1730 — Quadrio, in der Stor. e Ragione d'ogni Poesia, Vol. II. Lib. 2. S. 333 u. f. — Ch. Burney, in der General Hist. of Musik, B. IV. Kap. 4. — —

In spanischer Sprache sind mir keine eigentlichen Cantaten bekannt; und die Villancichi, welche, als solche, von Quadrio (a. a. O. S. 320) oder als Madrigale mit Arien, charakterisirt werden, haben keinesweges diese Beschaffenheit. — —

In französischer Sprache schrieb, so viel ich weiß, Jean B. Rousseau († 1741. Oeuvr. Par. 1722. 12. 2 B. 1742. 4. 2 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) die ersten, welche auch immer noch für die besten gehalten werden; und nächst ihm, La Motte Houdard († 1731. im 8ten B. s. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10 B. B. 8. S. 9 Cantates tirées de l'Ecriture sainte) — Louis Fuzelier († 1752) — Ch. Franc. Panard († 1765) — u. a. m. Eine Sammlung gab Bachelier, unter dem Titel: Rec. de Cantates, contenant celles, qui se chantent dans les Concerts; Par. 1724. 12. heraus. — In Musik sind deren vorzüglich von Louis Nic. Clairembaut († 1749) gesetzt worden. Aber die Dichtungsart überhaupt scheint nicht viel Beyfall gefunden zu haben. In dem Essai sur la Musique anc. et mod. heißt es, B. 3. S. 406. Ce genre est entièrement passé de mode. Und in den verschiedenen französischen Werken über die Dichtkunst wird sie höchst selten in Erwägung gezogen. Nur in den Elements de poesie franç. Par. 1752. 18. 3 B. kommt B. 3. S. 167 etwas darüber vor. Uebrigens haben die Franzosen, ausser der gewöhnlichen Cantate, noch eine kleinere Gattung, welche Cantatille von ihnen genannt wird, und nur aus Einem Recitativ und aus Einer Arie besteht. — —

Von englischen Gedichten sind, vorzüglich hieher zu rechnen: Hymn to Harmony von Will. Congreve (in den versch. Samml. s. W. Deutsch im 3ten B. von Ch. F. Weiße Lyr. Gedichten) — Alexander's Feast, von John Dryden (in s. W. Deutsch, ebend. u. von C. W. Ramler, bey s. Lyr. Gedichten) — Ode on St. Cecilia's Day von Al. Pope in s. Werken, Deutsch in Chr. F. Weiße Lyr. Ged. a. a. O.) und diese sind von Eccles und Händel in Musik gesetzt worden. Gegründete Bemerkungen über die beyden letztern, als musikalische Gedichte betrachtet, finden sich, unter andern, in Browns Betracht. über Poesie und Musik, S. 384 u. f. d. d. Uebers. Indessen hat, wie man sieht, keiner dieser Dichter, sein Werk Cantate genannt. — —

In deutscher Sprache sind deren sehr viel geschrieben worden. Ich übergehe die von Menantes und Dichtern dieser Art. Kaum verdienen auch die in J. El. Schlegels Werken (Th. 4. S. 203 u. f.) welche ursprünglich zum Theil in den

bekannten Belustigungen und Beyträgen standen, und von J. A. Scheibe in Musik gesetzt worden sind, angeführt zu werden. Weit bessere aber haben deren geliefert: H. W. von Gerstenberg (Ariadne auf Naxos, in Mus. ges. von J. A. Scheibe, nebst einem Sendschreiben vom Recitativ . . . Leipz. 1765. von Reichardt) — C. W. Ramler (in s. Lyr. Gedichten, Berl. 1772. 8. und ohnstreitig die vollkommensten) — Dan. Schiebeler († 1771. Musikal. Gedichte, Hamb. 1769. 8. Auserl. Gedichte, ebend. 1773. 8.) — A. Niemeyer (Ged. Leipz. 1778. 4.) — J. G. Jacobi (Auf das Geburtsfest des Königes in den J. 1771 und 1772. Am Charfreytage, 1772) — J. C. Lavater (Auferstehung der Gerechten, Zür. 1773. 8.) — Auch haben deren noch D. B. Münter (Geistl. Cantaten, Gött. 1769. 8.) — Joh. S. Patzke (Musikal. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) u. v. a. m. geschrieben, und, unter unsern Componisten, Graun — Fleischer — Hiller — Krause — Telemann, Weinlich, G. Benda, Schulz, Frdr. Benda u. a. m. deren gesetzt. — — Theoretisch handeln davon noch: Joh. Christph. Gottsched, in s. Dichtkunst, S. 465 der 3ten Aufl. — A. Eberhard, in s. Theorie der sch. Wissensch. S. 268. 1te Aufl. — J. J. Eschenburg, in s. Entw. einer Theorie und Litter. der sch. Wissensch. S. 205 der 2ten Aufl. welcher, in dem 6ten Bde. der dazu gehörigen Beyspielsammlung auch eine Auswahl derselben hat abdrucken lassen. —

S. übrigens die Art. **Lyrisch** und **Oratorium**.

Capelle.

(Baukunst.)

Ist ein kleines geistliches Gebäude, das zum Privatgottesdienst erbauet ist. Es giebt freystehende Capellen, die nichts anders, als kleine Kirchen sind; in Häusern oder Pallästen solcher Personen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdiensts haben; noch andere Capellen sind besondre, an den Abseiten großer Kirchen angebauete, und mit einem Altar versehene Abtheilungen, darin bey besondern Gelegenheiten Privatmessen gelesen werden. In großen Hauptkirchen findet man bisweilen verschiedene solche Capellen zugleich angebracht.

Capelle.

(Musik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieses Worts, ist die uneigentliche entstanden, nach welcher man die Gesellschaften der Tonkünstler, die von Großen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmusik zu machen, Capellen nennt. Man giebt sogar diesen Namen auch solchen Gesellschaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermusik bestellt sind. Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der Capellmeister genennt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey spielt. Also muß er, wenn er seinem Amte Genüge thun soll, ein starker Componiste seyn und alle Theile der Musik dergestalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er sey Sänger oder Spieler, Vorschriften und Unterricht zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stande sey. **Matheson** hat in seinem vollkommenen Capellmeister *), einem zwar schlecht und etwas pöbelhaft geschriebenen, aber sehr viel Gutes enthaltenden Werk, alle Eigenschaften eines guten Capellmeisters, gründlich ange-

*) Hamburg 1739. Fol.

angegeben, die, des schlechten Vortrags, und der verschiedentlich eingestreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein solcher zu seyn glaubt, zu ernstlicher Ueberlegung zu empfehlen sind.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, sowol Solosänger, als andre zur Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine gut besetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Personen bestehen können.

Wer die besondere Einrichtung einer Capelle näher zu wissen verlangt, kann in Herrn **Marpurgs** historisch-critischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, die Listen verschiedener Capellen, besonders die von der Salzburgischen, im 3ten Stük des III Bandes nachsehen.

* *

Ausser der, von H. S. angeführten Schrift von Joh. Mattheson (Hamb. 1739. f.) gehört hieher: „Einige der vornehmsten Pflichten des Capellmeisters oder Musikdirectors, von Lud. Carl Junker, Winterth. 1782. 8. — — Zur Geschichte der, in den Capellen Italiens getroffenen Einrichtungen, enthalten Beyträge, und geben zugleich Anweisungen: Osservazioni per ben regolare il Coro de' Cantori della Capella Pontifica, tanto nella funzione ordinarie che straordinarie, da And. Adami da Bolsena, R. 1711. 4. —

Carricatur.
(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, darin das Besondre in der Bildung, die einzele Personen charakterisirt, übertrieben und ins Possirliche übergetragen worden. Diese ursprüngliche Bedeutung des Worts ist hernach auch auf jede übertriebene Vorstellung des Possirlichen ausgedehnt worden. So sagt man von einem übertriebenen comischen Charakter im Lustspiel, es sey eine Carricatur. In dem Artikel **possirlich** haben wir überhaupt unsre Meinungen von diesen Vorstellungen geäußert. Hier merken wir insbesondre von den Carricaturen der zeichnenden Künste an, daß sie diese ästhetische Eigenschaft haben, durch das Besondere, Unerwartete und Lebhafte, das sie an sich haben, starke und daurende Eindrüke in der Phantasie zurüke zu lassen. Sie sind demnach nicht, wie einige zu strenge Kunstrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfordert wird, kann eine gute Carricatur sehr dienlich seyn. **Homers** Beschreibung des **Thersites** und verschiedene Züge in der **Odyssee** von den Freyern der Penelope gränzen sehr nahe daran.

Wir wollen also den zeichnenden Künstlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat sich der sonst ernsthafte **Leonhard von Vinci** in dieser Absicht damit abgegeben. In der Ambrosianischen Bibliothek zu Meiland sind, unter viel andern Handzeichnungen dieses großen Mannes, auch schöne Carricaturen von ihm zu sehen. Einige davon hat der Herr Graf von **Caylus** stechen lassen. Und man weiß, daß auch **Hannibal Carrache** sich damit beschäftiget hat, ob er gleich sonst unter die ersten gehört, die in dem großen und ernsthaften Geschmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat **Ghezzi** es in einzeln Figuren und Bildnissen, an denen man die Personen genau kennt, und in ganzen Vorstellungen **Hogarth**, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche letzterer zu dem **Hudibras** gemacht hat, sind Meisterstüke, die den geistreichen Vorstellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen,

und zugleich beweisen, wie diese Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

* *

Zur Bestimmung des Begriffes von Carricatur überhaupt, und des Unterschiedes derselben in den redenden und bildenden Künsten, kann die Anm. 4. des 75 §. S. 106. von Hrn. Eberhards Theorie der schönen Wissensch. etwas beytragen. — Wie weit man in der Carricatur gehen könne, davon handelt de Piles, in dem Cours de Peinture S. 29 u. f. Amsterd. Ausg. von 1767. — Von den Gaben und Werken des Hrn. Hogarth und den Carricaturen überhaupt . . . handelt die 57 Betr. S. 814. in dem Werke des Hrn. von Hagedorn; — zu welcher ich hinzusetze, daß, in einem großen, und dem bessern Theile der Hogarthschen Werke, die Carricatur mehr in Uebertreibung der ihnen zum Grunde liegenden Idee, als der eigentlichen Figuren besteht. — Von der Zeichnung der Carricaturen überhaupt: Rules for Carricature with an Essay on comic Painting, by Capt. Groose, Lond. 1788. 8. — —

Zur Geschichte der Carricatur kann vielleicht etwas beytragen: Chr. Henr. Bergeri Commentatio de personis, vulgo Larvis s. Mascheris, Frcfr. 1723. 4. mit Kupf. — —

Carricaturen sind gemahlt und gezeichnet worden von: Pet. Quast (in Kupfer gestochen, 26 Bl. 1638 und 1652. 4. er lebte um das Jahr 1630) — Giov. Bat. Brazze (1635) — Bac. Bianchi († 1656) — Salomon von Danzig (1695) — Faust. Bocchi (1700) — Pet. Franc. Mola (1700) — Pietro Leone Ghezzi, († 1755. Raccolta di XXIV. Caricature disegnate colla penna del celebre Cav. P. L. Ghezzi, conservate nel Gabinetto di S. M. il Rè di Polonia, Dresda 1750. fol. Potsd. 1766 f. von Math. Oesterreich) — Ch. Patich († 1760) — Wilh. Hogarth († 1764.) S. Biogr. Anecd. of Will. Hogarth, Lond. 1782 und 1784. 8. deutsch, Leipz. 1783. 8.) — Jacq. Sailly (Recueil de Caricatures dessinées par Jean Saly et gravées par A. L. de la Live, Par. f. — Inigo Collet — Paul Collet. — J. Alex. Chevalier (Prem. et sec. cah. de charges à l'eau forte, 6 Bl. Nouv. cah. 6 Bl. — —

Die, von Hrn. S. erwähnten, von dem G. Caylus geätzten und herausgegebenen Carricaturen des Leon. da Vinci führen den Titel; Recueil de têtes de charactères et de charges (58 Bl.) und sind noch einmal von Mariette herausgegeb. worden, avec une lettre . . . au sujet de ces desseins, Par. 1750. 4. 59 Bl. nachgestochen von J. A. P. Augsb. fol. — Auch hat Hollar, wenn ich mich nicht irre, sechs Blätter nach solchen, von L. da Vinci gezeichneten Köpfen, in Kupfer geätzt; und im Jahr 1786 erschienen: Da Vinci's 64 celebrat. Caricat. from Drawings, by Hollar, out of the Portland Museum, 4. — Von Annibale Carracci werden, in der Bibl. de Peint. Sculpt. etc. p. Mr. Chr. Th. de Murr, Ch. XXI. S. 571. Figure diverse al numero d' 80, dis. da Annib. Caracci, ed intagl. da Sim. Giulino, Parisino, R. 1646. f. angeführt; da aber, in dem Dict. des Artistes des H. v. Heinecke, welches ein, sonst sehr genaues, und vollständiges Verzeichniß der Werke dieses Künstlers enthält, deren nicht gedacht wird, und sie mir weiter nicht bekannt sind: so kann ich darüber nichts bestimmen. — Von neuern englischen Künstlern sind übrigens viele, hieher gehörige Blätter geliefert worden, vorzüglich nach Zeichnungen von Will. Bunbury, Ramberg u. a. m. als A long Minuet, A Tour to foreign Parts, The Recruiting Officer, und v. a. m.

Carton.

(Mahlerkunst.)

Eine Zeichnung auf starkes Papier. Man giebt diesen Namen besonders den Zeichnungen, welche sowohl für die

die Mahlerey auf frischen Kalk (in Fresco) als für die Tapetenwirker gemacht werden. Im ersten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umrisse darnach können gemacht werden *). In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einschlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derselben könne verfertiget werden, deßwegen auch diese Cartone mit Farben ausgeführt seyn müssen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Diese berühmte Stüke, welche sieben Geschichten aus dem N. Test. vorstellen, sind von dem König Karl I. gekauft, und nachher in dem Pallast von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo sie noch zu sehen sind. Sie gehören unter die vollkommensten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommensten Werke der Mahlerkunst. Eine umständliche historische und critische Beschreibung derselben giebt Richardson. Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und gestochen. Von diesen Stüken sind noch verschiedene Nachstiche gemacht worden.

* *

(*) Die, von H. S. angeführten Cartons des Raphael sind verschiedentlich in Kupfer gebracht worden. Mehrere Auskunft darüber geben die Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Th. 2. S. 352. — Von Cartons überhaupt handelt Giov. B. Armenini, im 6ten Kap. des 2ten Buches s. Precetti della Pittura, Ven. 1687. 4. S. 60. unter der Aufschrift: Di quanta importenza sia a far bene i Cartoni, della utilita e effetti loró, in quanti modi e con che materia si fanno, e qual siano le vie più spediti, e facili, e indi come si calcano, e spolverano nelle opere senza offendersi, e come si imitano in quelle.

*) S. Kalkmahlerey.

Cartusche.

(Zeichnende Künste.)

Eine gemahlte oder geschnitzte Zierrath, welche einen angehefteten Wapenschild vorstellt, darin ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann gesetzt werden. Vermuthlich sind sie zuerst in der Baukunst aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Gibeln der Häuser solche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingesetzt hat. Von da hat sich ihr Gebrauch weiter erstrekt, so daß man sie jetzo an sehr verschiedenen Oertern über Thüren, Fenstern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfassungen, ingleichen überall, wo Aufschriften sollen oder könnten gesetzt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts bestimmtes. Die Künstler schweifen in keiner Sache mehr aus, als in dieser Zierrath, wo sie ihrer Phantasie vollen Lauf lassen. Ihr Gebrauch wird sehr übertrieben; denn unwissende Verzierer und Bildhauer bringen sie überall an, um nur nichts unverziert zu lassen. In ihrer Form sind sie so ausschweifend, daß man oft nicht errathen kann, was es seyn soll; viele halten es für eine Schönheit, der Cartusche Flügel anzuhängen, daß es scheinen soll, als wenn sie davon fliegen wolle. So weit kömmt man in der Ausschweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Absichten der Verzierungen abgewichen ist.

* *

Entwürfe und Zeichnungen von Cartuschen sind von sehr vielen Künstlern geliefert worden, als von Stefano della Bella (Libro di div. Cartelle e Scudi d'Arme, f. 15 Bl. Rac. di varii cappr. e nuove invent. di Cartelle, 1646. 18 Bl.

18 Bl. versch. Größe Nouvelles Invent. de Cartouches, 1647. 8.) — Livre de Cartouches d'après Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Audran — Chiffres, Cartouches, Compart. etc. p. Renard, f. 46 Bl. — Livre de Cartouches reg. par Cuvillies f. 6 Bl. — Rec. d'Ornemens et de Cartouches, p. J. de la Joue, Par. 1770. f. 22 Bl. — von P. Decker (Schilder für Bildh. und Goldschm. f. 5 Bl.) — von J. Chr. Weigel (Etliche curiöse neu inventirte Schild, 21 Bl.) — von Habermann (Schilder, Laubwerk, f. 8 Bl.) — von J. Bauer, 4. 4 Bl. — von Wachsmuth, f. 4 Bl. — von Throff, f. 4 Bl. — Sammlungen: Collection de 36 jolies Cartouches, Par. 1770. 4. — Collect. de Cartouches d'après plusieurs grands Maitres, R. 1770. f. 82 Bl. — Abbildungen von neu inventirten Schildern für unterschiedliche Künstler, 1765. f. 2 Bde.

Caryatiden.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst Säulen oder Stützen nach der Gestalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildsäulen geben sollte, weil sie zugleich Bilder und Säulen sind. Sie sind bey folgender Gelegenheit in die Baukunst eingeführt worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponnesus sich zu den Persern geschlagen, da diese gekommen Griechenland zu erobern, so wurde nach der Niederlage der Perser diese abtrünnige Stadt von den Griechen angenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geschlecht in die Sclaverey verurtheilt. Das Andenken dieser Sache wollten die griechischen Baumeister dadurch verewigen, daß sie Bildsäulen in der Tracht der caryatischen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und sie als Sclaven vorstellten, welche die schweresten Lasten tragen müssen. Sie werden zu Unterstützung hervorstehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Musik- und Tanzsälen, erhabenen Gallerien — sind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden sie ohne Aerme, mit einem besondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dicht an dem Leib anliegenden Gewand vorgestellt. Einige Baumeister setzen sie auf ordentliche Säulenfüße, und legen dorische Capitäle darauf. Das Unnatürliche dieser Bildsäulen wird oft durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entschuldigen, welche diese Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden sind die Perser, eine andre Art Bildsäulen.

* *

Besondre Abbildungen von Caryatiden, sind, unter andern, von Joh. Fred. Brieß gezeichnet, und von Ger. von Jode, unter dem Titel: Caryatidum, Termas vocant, sive Atlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem, accommodatar. Cent. I. 16 Bl. in Kupfer gestochen, herausgegeben worden. — Uebrigens handelt von dem Gebrauch der Caryatiden in der Baukunst, unter mehrern, J. Fres. Blondel, in dem Cours d'Architect. civile, B. 1. S. 198 und S. 345.

Charakter.

(Schöne Künste.)

Das Eigenthümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeich-

nen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das Besondre, wodurch er von jedem andern seiner Art unterschieden wird, kann erkennt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen, ein Haupttheil der Kunst. Der Mahler muß jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen, und so muß jeder andre Künstler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künstlers, daß er in Gegenständen der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteristische bemerke. Dazu aber wird ein überaus scharfer Beobachtungsgeist erfodert, den man, über sichtbare Dinge besonders, ein scharfes mahlerisches Auge nennt. Wie der Mahler, sobald er einen Gegenstand recht in das Auge gefaßt hat, sogleich die wesentlichen Züge desselben durch die Zeichnung darstellen kann, so muß jeder Künstler in seiner Art das unterscheidende der Sachen schnell fassen und ausdruken können. Und in dieser Fähigkeit scheinet die Anlage des Genies für die schönen Künste zu bestehen; so daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigste Schluß auf des Künstlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denkender Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; folglich ist der Ausdruk oder die Abbildung sittlicher Charaktere das wichtigste Geschäfft der Kunst, und besonders die vorzüglichste Gabe der Dichter. In den wichtigsten Dichtungsarten der Epopee und dem Drama sind die Charaktere der handelnden Personen die Hauptsache. Wenn sie richtig gezeichnet und wol ausgedrukt sind, so lassen sie uns in das Innere der Menschen hineinschauen, und verstatten uns, jede Wirkung der äussern Gegenstände auf sie, vorher zu sehen, die daher entstehenden Empfindungen, die Entschliessungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entspringen, genau zu erkennen. Sie sind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenstände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder sind. Der Dichter, der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unser selbst. Aber noch wichtiger ist die Wirkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unsre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, so geschieht eine solche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn sie lebhaft geschildert sind*). Jede lebhafte Vorstellung von dem Gemüthszustand andrer Menschen läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben so fühlen, als wenn es in uns selbst vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen andrer Menschen einigermaßen Modificationen unsrer Seele; wir werden heftig mit dem Achilles, vorsichtig mit dem Ulysses, und unerschroken mit dem Hektor.

Also können die Dichter durch die Charaktere der Personen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther wirken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den stärksten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zusammen, um eben so zu empfinden, wie die Personen, für deren Charakter wir eingenommen sind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften

*) S. Theilnehmung.

haften Abscheu, weil eben dadurch, daß wir gleichsam gezwungen werden, die Empfindungen derselben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entsteht.

Die vornehmste Sorge des epischen und dramatischen Dichters, muß also auf die Charaktere der Personen gerichtet seyn. Deßwegen können nur große Kenner der Menschen sich an diese Gattungen wagen. Der epische Dichter hat wegen der Menge und Verschiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Personen, die seine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die persönlichen Charaktere seiner Hauptpersonen ganz zu entwikeln; der dramatische Dichter hingegen, dessen Handlung nur auf einen sehr bestimmten Gegenstand eingeschränkt ist, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menschen, Tugenden, Laster, Leidenschaften zu schildern: denn es ist selten möglich, in einer so kurzen Zeit, als die ist, auf welche die Handlung des Drama eingeschränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menschen kennen zu lernen.

Es giebt Menschen, die in ihren Handlungen, und in ihrer Art zu denken, gar keinen bestimmten Charakter zeigen, die einigermaßen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig sind, und sich also nach allen Gegenden gleich herumtreiben lassen. Es scheinet, als wenn es solchen Menschen an eigener innerlicher Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entschließungen und Handlungen entstehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geschieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die sich sogleich wieder auslöschen, wenn die Ursache derselben zu wirken aufhört. Mechanische Wesen von dieser Art sind für den Dichter unbrauchbar; er sucht diejenigen Menschen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, sich etwas merkwürdiges findet; solche, in denen herrschende Triebe, und ein eigenthümlicher sich auszeichnender Schwung des Geistes oder des Herzens ist, welche Bestandtheile des Charakters sich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äußern.

Menschen von solchen Charakteren in mancherley Umstände und Verbindungen gesetzt, sind die Seele derjenigen Werke der Kunst, die Handlungen zum Grund haben, besonders des epischen Gedichts. Dadurch kann eine sehr einfache Handlung interessant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charaktere keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle ersetzen kann. Die Wahrheit dieser Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meisten Trauerspiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer sehr großen Einfalt des Plans durch die Charaktere höchst interessant sind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeschylus, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch ist dieses Trauerspiel höchst interessant. Unter den Werken der Neuern geben die empfindsamen Reisen des Sterne den deutlichsten Beweis, wie die gemeinesten und alltäglichsten Begebenheiten, durch die Charaktere der Personen, im höchsten Grad interessant werden. Wer für Kinder und für schwache Köpfe schreibt, der mag immer sein Werk durch tausend seltsame Begebenheiten und Abentheuer unterhaltend zu machen suchen; aber für Männer müssen die Charaktere den vorzüglichsten Theil des Werks ausmachen. Dieses sey auch dem Historienmahler gesagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, so suche er den Werth seines Werks nicht

nicht in der Weitläuftigkeit seiner Erfindung, nicht in der Menge seiner Figuren und Gruppen, sondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere. Wem es nicht gegeben ist, die Menschen zu ergründen, eines jeden besonderes Genie, Temperament, seine Gemüthskräfte (in dem, was sie Eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die besondere Schattirung derselben, die von der Erziehung, von den Sitten, der Zeit und andern besondern Umständen herkommen, darin zu unterscheiden; dem fehlet die vornehmste Eigenschaft eines epischen und dramatischen Dichters. Dessen Hauptwerk bleibt allemal die Darstellung der Charaktere: hat er sich dieser versichert, so ist bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sache bequem sie zu entwikeln; wenigstens ist eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu interessanten Aeußerungen der Charaktere Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbestimmt und psychologisch gut, das ist, wahr und in der Natur vorhanden ist, dabey sich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, blos aus der Phantasie zusammengesetzten Charakteren, muß er sich hüten; weil sie nie interessant sind. Wer seinen Personen gute oder schlechte, hohe oder niedrige Gesinnungen beylegt, so wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menschen vollkommen kennte, müßte daraus dessen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem bestimmt gegebenen Fall vorhersehen können; denn die Bestandtheile des Charakters, wenn man sich so ausdrüken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle wirksamen Triebe der Seele zusammen genommen, jeder in einem gewissen Maaße, jeder durch das Temperament des Menschen, durch seine Erziehung, durch seine Kenntniß, durch die Sitten seines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menschen aus, aus welchem seine Art zu empfinden und zu handeln bestimmt kann erkennt werden. Läßt man die Personen Gesinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entstehung aus ihrem Charakter sich nicht begreifen läßt; oder solche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt ist, die Grundtriebe oder die wirklich vorhandenen Ursachen, aus denen sie entstanden sind, sich nicht erkennen lassen, so haben die Personen keinen wirklichen Charakter; ihre Handlungen sind etwas von ungefähr entstandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Wirkung und Ursache in dem genauesten Verhältniß der Gleichheit sind. Ein Mensch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menschen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht schlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchst tapferer Mensch vorgestellt werden; er wäre ein Unding, etwas, das nur in der Phantasie des Dichters entstanden ist. Und wenn man uns in einem Roman einen Menschen abbildete, der überall, wo er hinkömmt, königliche Geschenke austheilet, der ganze Familien reich machet, so würde uns dieses gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieser Reichthum fließet. So wie wirkliche Wunderwerke am wenigsten wunderbar sind, weil wir von den Kräften, wodurch sie bewirkt werden, gar nichts erkennen, so ist es auch mit jeder Aeußerung menschlicher Kräfte,

Kräfte, sie seyen auf das Gute oder Böse gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es ist also eine sehr wesentliche Sache, daß man sich in dem, was handelnden Personen zugeschrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme; denn diese Sachen sind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler sich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blüthe oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich ist, sondern sie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen sie wirklich wachsen, nicht aber an willkührlichen Stellen, anbringen darf; so muß es auch der Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben so natürliche Wirkungen des Charakters sind, als Blüthen und Früchte Wirkungen der besondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müssen alle Gesinnungen, Reden und Handlungen, die den Personen zugeschrieben werden, nicht nur allgemein wahr seyn, sondern nach allen, den Personen eigenen Modificationen, genau abgemessen werden; denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter seiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geschrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer sind, sondern so wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit ist, als die, die man am Hektor, oder am Ajax, oder am Diomedes sieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, so muß man aus jeder besondern Rede einer Person ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen ist, etwas zu gänzlicher Bestimmung derselben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen wirkender Ursachen bestimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darin man lebt, eigen ist; durch den Stand, die Lebensart und das Alter; und endlich durch das besondre persönliche jedes Menschen, nämlich sein Genie, sein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer besondern Person macht. Mithin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den wirkenden Ursachen auf denselben genau übereinkommen. Wer also Personen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig sehr viel schwerer eines jeden Charakter zu treffen. Oßian mahlte Personen seiner Zeit, seiner Nation, seines Standes und zum Theil seiner eigenen Familie, und fand also in der genauen Bezeichnung derselben die wenigsten Schwierigkeiten. Auch Homer hat seine Personen von einem nicht sehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis ist es schon stark zu merken, daß der Dichter sich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand seiner Person hat setzen können. Kein Dichter hat darin mehr Behutsamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er seine Handlungen aus dem entferntesten Zeitalter und den fremdesten Sitten genommen hat. Dennoch ist er in seinen Charakteren sehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der spätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgesetzt *), hat er ihnen den Anstrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geschiklichkeit hat sich **Klopstok** ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten setzen können, in welche seine Handlung fällt.

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

In großen epischen Handlungen, wo viel merkwürdige Personen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erscheinen. Diese muß aber nicht blos in derjenigen Verschiedenheit gesucht werden, die in dem wesentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charaktere des Achilles, des Nestors und des Ulysses sind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; sondern auch einerley wesentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Bestimmungen, in den verschiedenen Personen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge sich unterscheiden, kann man einen sehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegengesetzte Charaktere bey einerley Vorfällen neben einander stellt, damit sie einen Gegensatz oder Contrast ausmachen; denn dadurch werden sie desto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Wesen, neben einem zurükhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorsichtigen und bedächtigen Mann erscheinet, so werden unstreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern sieht, besser bemerkt werden.

Eine besonders gute Wirkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Personen solche sind, die unser Urtheil über das Betragen der Hauptpersonen unterstützen, oder lenken. Dieses geschieht z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Personen alle in Leidenschaften gerathen, auch solche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und scharfer Beurtheilungskraft einsehen. Denn niemals wirken starke und recht entscheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir sie neben hitziger Bewundrung oder lebhafter Verabscheuung sehen. Wenn wir in Shakespears Richard jedermann in der heftigsten Verabscheuung der wüthenden Bosheit dieses Tyrannen sehen, so fehlet es an einem gelassenen Menschen, der durch nachdrükliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwischen muß das, was hier von dem Gegensatz der Charaktere, und besonders von dem Gegensatz der Leidenschaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht so verstanden werden, daß jeder Charakter beständig einen entgegengesetzten, so wie der Körper einen Schatten, neben sich haben soll. Dieses würde zu gekünstelt und zu gezwungen seyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengesetzten neben sich haben, und wo man Personen von entgegengesetztem Charakter einführt, dürfen sie eben nicht unzertrennlich beysammen seyn. Ein Dichter von gesundem Urtheil, wird die Contraste so zu behandeln wissen, daß weder Zwang noch Kunst dabey zu merken sind, und daß nur die wichtigsten Eindrüke, die man von den Charaktern zu erwarten hat, in der größten Stärke und im hellesten Licht erscheinen.

Einer der scharfsinnigsten Kunstrichter untern den neuern *) will, man soll im Drama den Contrast nicht in den Charakteren unter sich, sondern in dem Entgegengesetzten der Charaktere und der Umstände, in welche die Personen versetzt werden, suchen. Er sagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unschiklichkeit der gegen einander gesetzten Charaktere. Im Grund aber scheinen seine Anmerkungen nur den Mißbrauch, und das Uebertriebene in dieser Sache,

*) Diderot de la poesie dramatique.

che, zu widerrathen, worauf auch unsre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charaktere dadurch zu erhalten suchen, daß er dieselben in mancherley und in einander entgegenstehende Umstände bringt; auch muß er sich hüten, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben so interessanten ihm entgegengesetzten zu schwächen. Allein dieses hindert ihn keineswegs, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengesetzten, in ein helleres Licht zu setzen, wenn er nur Verstand genug hat, dieses auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunstrichter haben vollkommen gute Charaktere, sowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen*). Wenn man eine solche Vollkommenheit versteht, die kein Mensch erreichen kann, und die doch einem Menschen zugeschrieben wird, so hat man vollkommen Recht, sie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches, auch nichts unwahrscheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchste menschliche Vollkommenheit, so wie sie zu erreichen möglich ist, einer handelnden Person sollte zugeschrieben werden, so würde man schwerlich einen guten Grund für ein solches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein solcher Charakter nicht interessant genug sey, weil die Leidenschaften dabey zu wenig ins Spiel kommen, ist nicht gegründet. Man stelle sich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen historischen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieser Handlung keine menschliche Schwachheit beylegen; denn sein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber diese Vollkommenheit der Rührung schade, sieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Mensch von Empfindung kann sie ohne die höchste Rührung lesen. Es ist also nicht abzusehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charaktere seyen nicht interessant genug. Freylich muß man nicht solche Charaktere willkührlich zusammen setzen; die Vollkommenheit muß die Wirkung solcher Ursachen seyn, die in dem Menschen möglich sind; man muß sehen können, aus was für Grundsätzen, aus was für Gemüthskräften sie entstanden ist. Man findet in der Lebensbeschreibung, die Plutarch vom **Marcus Antonius** gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen scheinen, so daß man gar nicht weiß, wie sie bey einem solchen Menschen möglich gewesen sind. So wahr sie auch seyn mögen, so wäre keinem Dichter zu rathen, sie so, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig diesen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey seinem schlechten Charakter, die Möglichkeit solcher einzeln großen Züge deutlich erkennt würde. Eben so müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorstellen wollte, die Bestimmung der näheren, nicht blos metaphysischen, Möglichkeit desselben nicht verabsäumen, sonst würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter interessant werden.

Man sollte denken, daß die Epopee und das Drama bloß deßwegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charaktere der Menschen in ein völliges Licht zu setzen. Wenigstens scheinet es nicht möglich, zu dieser Absicht etwas bequeme-

*) Shaftesbury's characteristiks Tom. III. S. 260. u. f. f. Briefe über die neueste Litteratur VII. Th. S. 117 ff.

quemeres zu erfinden. Die Geschichtschreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es schikt sich für sie nicht, ihren Lesern jeden besondern Umstand der Geschichte so abzumahlen, als ob sie alles mit Augen sähen, und jede Rede selbst anhörten; dieses ist den Dichtern eigen. Vorzüglich aber ist die Epopee zu völliger Entwiklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr statt haben; die Personen des Drama werden nicht so, wie in der Epopee,

> Per varios Casus, per tot discrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

Daher sieht man im Drama nicht sowol den ganzen Charakter einer Person, als besondere Züge desselben, besondere Leidenschaften oder Gesinnungen entwikelt. Der epische Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns seine Hauptperson völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charaktere zu bezeichnen. Der eine ist unmittelbar die wirkliche Abbildung derselben, so wie der Geschichtschreiber **Sallustius** es gethan hat; der **andre** ist mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebehrden, so wie dieselben bey jeder Gelegenheit sich äußern. Dieser Weg ist dem Dichter eigen und dem ersten weit vorzuziehen. Der erste giebt uns eine abstrakte Beschreibung von einer Sache, die wir selbst nicht sehen; der andre aber stellt uns die Sache selbst nach allen ihren besondern Bestimmungen vor Augen und dadurch empfinden wir wirklich, was wir auf die andre Art durch den Verstand uns vorstellen. Wir lernen dadurch die Menschen so kennen, als wenn wir wirklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigste Theil der Kunst des epischen und des dramatischen Dichters der ist, daß sie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Personen ihren Gemüthszustand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Also ist auch nur dem epischen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Personen zu entfalten. Man ist durchgehends darüber einig, daß in diesem Theile der Kunst dem Homer noch niemand gleich gekommen ist. Es ist auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierin eben so glüklich, wie er, seyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menschen noch freyer, und äußerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geschieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geistes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir so handeln, so reden, uns so stellen müssen, wie gewisse andre Menschen, die gleichsam den Ton angeben, nach dem sich alle andre richten müssen. Man sieht überaus wenig freye Menschen, die blos nach ihren eignen Empfindungen handeln, und sich unterstehen, keine andre Richtschnur, als ihre Einsichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her so sehr eingeschränkten Wesen, ist es höchst schwer den natürlichen Menschen kennen zu lernen und zu sehen, wie weit seine Kräfte reichen.

Diese Schwierigkeit müssen besonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charaktere zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein schwer die Natur

tur zu zu beobachten, die aus dem ansehnlichsten Theil der menschlichen Gesellschaft als etwas unschikliches verbannt ist, wo der Traurige sich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt ist, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, sich gerade so zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menschen für sein Muster hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Gesichtern der Menschen und in ihren Gebehrden zu sehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künste unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch ist vielleicht darin die Ursache zu suchen, warum man auf der deutschen und französischen Schaubühne so wenig originales, sowol in den Charakteren, als in der Art, wie sie vorgestellt werden, antrifft. Daß dieses auf der englischen Schaubühne weniger selten ist, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben sich weniger Zwang anthun, als die meisten andern Nationen, und daß sie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Uebliche haben, als andre.

* *

Was der Charakter überhaupt im Menschen ist, davon handelt, unter andern, ein Aufsatz in dem Werkchen: Ueber die moralische Schönheit, Altenb. 1772. 8. — — Von der Beschaffenheit der dichterischen Charaktere überhaupt, ausser den, von Hrn. Sulzer darüber angeführten Schriften; Hr. Garve, in der Abhandl. über das Interessante (Neue Bibl. der sch. Wissensch. XIII. S. 45. u. f. — — Von den Characteren in epischen Gedichten, das 4te Buch in des Bossu Traité du Poeme epique (S. 255 u. f. Ausg. von 1693) — Batteux, im 2ten B. s. Einleitung in die sch. Wissensch. (S. 94. 4te Aufl.) — — Von den dramatischen Charakteren: Aristoteles in seiner Poetik im 13ten und einem Theil der beyden folgenden Kap. so wie an ein paar Stellen im 9ten, verglichen mit Lessings Dramaturgie N. 74. — Diderot in den Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 218 u. f. 237, und in der Dichtk. hinter s. Hausvater S. 254. u. f. d. deutschen Uebers. 2te Aufl. — Hurd in s. Abhandl. über die verschiedenen Gebiete des Drama S. 42 der Eschenb. Uebers. — Von den Charakteren, in Rücksicht auf die Comödie, Cailhava, weitläuftig, im 12ten B. s. Art de la Comedie, Kap. 22 – 42. S. 251. u. f. — — Zur Bildung, so wie zur richtigen Beurtheilung von Charakter überhaupt, kann vielleicht W. Richardson's Philosophical Analysis and illustration of some of Shakespeare's remarkable Characters, Lond. 1772. 8. deutsch, Leipz. 1773. 2ter Th. Lond. 1783. 8. u. a. m. dienen. — —

Chor.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß dieses griechische Wort ursprünglich einen Trup Menschen, zu einem festlichen Aufzug versammlet, bedeute, einen Trup festlicher Sänger oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, suchten es unter andern auch dadurch zu erhalten, daß sie gewisse Handlungen einem solchen Trup Menschen auftrugen. An ihren Festtagen hatten sie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch sie dem Fest ein feyerliches Ansehen gaben. Dergleichen Chöre hatten sie auch in ihren Tragödien und Comödien. Von den singenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sänger oder den von ihm

ihm abgesungenen Gesang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er stehet, bezeichnen. Es ist deswegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung besonders sprechen.

Chor in der Tragödie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Ursprung der Tragödie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Festen des Bacchus gebräuchlich waren, entstanden sind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es ursprünglich mit diesen Chorgesängen für eine Beschaffenheit gehabt habe. Doch weiß man, daß sie von zweyerley Gattung gewesen, dithyrambische und phallische Gesänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, diese ausgelassen und muthwillig. Aristoteles sagt, daß durch jene die Tragödie, durch diese aber die Comödie veranlasset worden. Wie es damit eigentlich zugegangen sey, läßt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlich aber ist es, daß es einer, dem die Einrichtung des Festes aufgetragen gewesen, versucht habe, den Gesang des Chors durch die Vorstellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derselben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambische Gesang durch eine große, außerordentliche, der phallische aber durch eine possirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erste Einfall, den Gesang des Chors durch Erzählung oder Vorstellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Fest ergötzender zu machen, Beyfall gefunden hat, mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und solche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorstellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt sich hieraus mit Gewißheit schließen, daß in den ersten Zeiten, da die Tragödie und Comödie aufgekommen, der Gesang des Chores die Hauptsache gewesen, die hernach, wie in andern Dingen oft zu geschehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebensache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragödien und Comödien, die wir noch haben, sind die Chöre allerdings die Nebensache, und man weiß auch, daß sie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragödien der Alten finden, bestehen sie aus einer Gesellschaft solcher Personen, männlichen oder weiblichen Geschlechts, die bey der ganzen Handlung meistentheils als Zuschauer gegenwärtig sind, ohne jemals die Schaubühne zu verlassen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung stille steht, singen sie Lieder ab, deren Inhalt sich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen sie auch an der Handlung selbst einen Antheil, äußern gegen die handelnden Personen ihre Gesinnungen durch Rath, Vermahnung oder Trost. Die Personen des Chors sind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Priester an seiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen sind sie die Aeltesten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenossen der Hauptperson, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor besteht aber auch bisweilen aus Personen, die ganz zufällig, als bloße Zuschauer zu der Handlung gekommen sind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu sehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptpersonen der Hand-

Handlung erscheinen, wie die Eumeniden des Aeschylus und die Danaiden *) desselben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors ist, wie gesagt, der Gesang zwischen den Handlungen, der allemal moralischen Inhalts ist und dienet, entweder den Affekt zu stärken, oder gewisse Empfindungen über das, was in der Handlung vorkömmt, auszudruken. Der Chor konnte aus dem Trauerspiel niemals wegbleiben, weil er ihm wesentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerspiel, wie in den nächstfolgenden Zeiten geschehen ist, blos als eine wichtige Handlung angesehen wird, seiner gar nicht bedarf und er deßwegen aus den neuern Trauerspielen ganz wegbleibet. Ja er konnte, diesem ersten Ursprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlassen, sondern mußte nothwendig als die Hauptsache immer zugegen seyn, weil die Handlung eigentlich das Episodische des Schauspiels war.

Aus diesem Gesichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrscheinliche, das bisweilen darin ist, seinem Ursprung, und nicht dem Dichter zuschreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, so wie mit den übrigen Personen zu verfahren, so wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauenspersonen, gleich zu Vertrauten der Clytemnestra und der übrigen Hauptpersonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen seyn mußte, mithin ein Zeuge aller Reden und Handlungen war, so mußten die Dichter ihn als vollkommen verschwiegen und unpartheyisch ansehen. Doch scheint es, daß schon Sophokles versucht habe, den Chor ganz abtreten zu lassen; denn in seinem Ajax theilet er sich, als ein Bote vom Teucer kömmt, und die handelnden Personen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu suchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufsuchen; so daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erscheint. Man muß sich verwundern, daß Euripides sich dieser Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Personen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken, eben so, wie wenn sie ganz allein wären; der Chor verräth sie so wenig, als der Zuschauer; er ist der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Personen gegen einander handeln. Weil er also nothwendig unpartheyisch seyn mußte, so nimmt er, wenn er sich in die Handlung einmischt, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt sich der Unterdrükten an, er sucht die Gemüther zu besänftigen, mischt seine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indessen bleibt eine solche Theilnehmung an der Handlung meistentheils eine Nebensache. Die Hauptsache ist der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Gesang zwischen den Aufzügen.

Anfänglich bestund der Chor in dem griechischen Trauerspiele aus vielen Personen, die sich bisweilen auf funfzig erstrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeschylus diese Zahl bis auf 15 herunter setzen, nachdem man gesehen, daß ein so großer Pomp, wie bey der Vorstellung der Eumeniden geschehen, zu starke Wirkung auf die Gemüther gethan *). Der Chor hatte einen Vorsteher, der Coriphäus genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, so redete dieser allein im Namen aller andern; daher die handelnden Personen den Chor immer in der einzeln Zahl anre-

*) In der Tragödie Ἱκετιδες.

*) S. Aeschylus.

anreden. Bisweilen aber theilte sich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechselnd sangen.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerspiel abgeschafft, so wie sie überhaupt viel in der Pracht desselben hinter den Alten zurüke bleiben. Indessen ist gewiß, daß sie mit grossem Vortheil könnten beybehalten werden, zumal da man jetzo von dem Zwang frey wäre, ihn beständig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern scheinen noch die nächste Nachahmung des Trauerspiels zu seyn. Einige Engländer haben versucht die Chöre wieder einzuführen, und selbst Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch im Lustspiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeschafft worden. In der alten athenienfischen Comödie war die Besorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieser mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Choragos genennt wurde, abgeschafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte *).

Auch die Lieder, welche der Chor abgesungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil dessen aus, was uns von der lyrischen Poesie der Griechen übrig geblieben ist. Sie sind, so wie die pindarischen Oden, in Strophen und Antistrophen eingetheilt, und bestehen meist aus sehr kurzen lyrischen Versen. Es scheinet, daß die Dichter auf diese Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptsächlich zum Augenmerk gehabt haben, sie zu Nationalgesängen zu machen; wie man denn verschiedentlich Spuren findet, daß viele diese Lieder auswendig gekonnt, und wie sich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgesungen haben. Was für Kraft diese Gesänge auf die Gemüther gemacht haben, läßt sich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet **), daß viele von den unglüklichen Atheniensern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sclaven gemacht worden, durch Absingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, sagt er, die kleinen Stüke aus seinen Tragödien, welche von Reisenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten sie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen sind, sollen den Euripides auf das zärtlichste umarmt und ihm erzählt haben, wie sie einige seiner Lieder ihren Herren vorgesungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieser Geschichtschreiber erzählt auch folgendes ***): Nach der Eroberung Athens durch Lysander, wurde in Vorschlag gebracht, nicht nur alle Athenienser zu Sclaven zu machen, sondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerstöhren sollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, sang ein gewisser Phocenser den Chor aus des Euripides Elektra, der mit diesen Worten anfängt:

> O! Tochter des Agamemnons Elektra,
> Ich komm in deine bäurische Hütte.

Dieses Lied erwekte so starkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verschont wurde.

Ausser

*) Die Stelle, welche sich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comödien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespears angeführt und verbessert.

**) In dem Leben des Nicias.

***) Im Lysander.

Außer dem, was Aristoteles, in s. Poetik, Kap. 12. so wie Horaz, in der Epistel an die Pisonen, und bey dieser Gelegenheit, ihre Ausleger und Uebersetzer, von dem Chor, in dem Drama der Alten, sagen, handeln davon: Ant. Minturno in s. Arte poetica . . . Ven. 1564. 4. S. 99 u. f. — Franc. Patricci, im 9ten Buche s. Poetica . . . istoriale, Ferr. 1686. 4. S. 355 u. f. (sehr ausführlich, als De' Chori compagni dell' antiche poesie; usi de' chori; chori festivi; chori in agone; persone de' chori; arte de' chori; chori con poesie; figure di chori; chorago; demosione; corifeo; epimeleti; chorostatte.) — Udeno Nisieli, in den Proginasmi poet. B. 3. Prog. 45. S. 112 u. f. Fir. 1695. 4. — Xav. Quadrio (in dem 5ten Kap. des 1ten Buches des 3ten Bds. s. Storia e Rag. d'ogni poesia, S. 337 — 358) — Vatry (Dissertat. où l'on traite des avantages que la Trag. anc. retiroit de ses choeurs, im 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch, im 10 St. S. 85 der Samml. Crit. Poet. und geistvollen Schriften, Zür. 1742. 8. — Hedelin d'Aubignac (im 4ten Kap. des 3ten Buches s. Pratique du Theatre, B. 1. S. 177. Amst. 1715. 8.) — Brumoy (in dem Disc. sur l'origine de la Trag. anc. im 1ten B. s. Theatre des Grecs, S. 109. Ausg. von 1763) — Der Verf. der Dissertat. sur la Tragedie ancienne et moderne, Par. 1767. 12. — Fr. Marmontel (in s. Poetique, B. 2. S. 204. 1te Ausg.) — Franklin (in s. Dissertation on the Tragedy of the Ancients, Lond. 1762. 8. und bey s. Uebers. des Sophokles) — Hurd (in s. Commentar über den 193 V. der Epistel an die Pisonen, und s. Uebers. J. J. Eschenburg, B. 1. S. 399) — Brown (in s. History of the origin and progress of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 156, u. 477. d. d. Uebers.) — De Chori Graec. trag. natura et indole, Dissert. Auct. Arn. Lud. Heeren, Gött. 1784. 4. — Chorus, Graecor. Tragic. qualis fuerit, et quare usus ejus hodie revocari nequeat, scr. Car. Dav. Ilgenius, Lips. 1788. 4. — Auch handelt davon Fr. Snedorf, in s. Schrift De Hymnis Vet. Graec. Hafn. 1786. 8. §. 5. S. 19. — — Ueber die Musik der dramatischen Chöre der Alten, findet sich etwas in J. N. Forkels allg. Gesch. der Musik, B. 1. S. 411 u. f.

Chöre aus den griechischen Trauerspielen übers. von Frdr. Grillo, sind, Halb. 1772. 8. erschienen. — —

Chor in der heutigen Musik.

Bedeutet einen vier- oder mehrstimmigen figurirten oder arienmäßigen Gesang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen besetzt ist. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weise von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung interessirt ist, auf einmal gesprochen wird: freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt, weil bey dem Chor alle Personen einerley Worte singen, so kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenstand natürlicher Weise auf gar alle Anwesende einerley Wirkung macht, so daß keiner die Aeußerung derselben verbergen kann. Man kann sich leicht vorstellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geschieht, das Gemüth zu gewissen Empfindungen gut vorbereitet ist, ein plötzlicher Ausbruch desselben in einer Menge von Menschen die stärkste Wirkung machen müsse. Es ist ohnedem eine sehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menschen zugleich sehen, unwiderstehlich auf uns wirkt. Wer einen oder zwey Menschen in irgend

irgend einer Leidenschaft sieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zusehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieselbe Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist, so wird man mit unwiderstehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingerissen.

Der Dichter also, der den Text zu einer feyerlichen Musik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß sehr einfach, in kurzen und wolklingenden Sätzen abgefaßt, besonders aber der Sinn derselben äußerst leicht und einfach seyn; denn das Feine und Tiefsinnige schikt sich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig seyn.

Daß die Chöre nur selten und in einem langen Stük, wie die Oper ist, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen seyn, ist eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So sehr starke Eindrüke, wie diese sind, die man von Chören erwarten kann, können nur selten vorkommen; und da sie wegen ihrer Stärke auch anhaltend sind, so ist das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo sie anzubringen sind. Denn in diesem Fall wird der Zuhörer mit dem stärksten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerstreut wird, nach Hause geschikt.

Es kommen aber in großen Singspielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung interessirte Personen, oder ein großer Theil derselben zugleich ihre Gedanken äußern, wo also der Tonsetzer einen vielstimmigen Gesang setzen muß. Deßwegen sind nicht alle diese Gesänge Chöre. Diesen Namen giebt man z. B. den Gesängen nicht, wo der ganze Trupp der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelassener Gemüthsfassung singt, wo der Tonsetzer insgemein den Gesang fugenmäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyrisches Sylbenmaaß, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Gesang; wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor ist eine der schwersten Arbeiten des Tonsetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in seiner Gewalt haben muß, weil bey der sehr starken Besetzung der Stimmen, und dem ziemlich einfachen Gesange, die Fehler wider die Harmonie sehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielstimmigen Satzes*) wohl in Acht nehmen, selbige aber nach einigen, dem Chor besondern, Regeln auszuüben wissen. Man findet hierüber verschiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk **). Der größte Fleiß muß auf die beyden äusersten Stimmen verwendet werden, die gegen einander, wenn man die Mittelstimmen wegließe, eben so, wie ein blos zweystimmiger Gesang müssen beschaffen seyn, so daß nirgend ein Fehler zu merken seyn müßte, wenn die Mittelstimmen ganz überhört würden. Der Tonsetzer hat sich nicht nur schweren und künstlichen Gängen und Fortschreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trupp Sänger erwarten kann, sondern auch vor einer zu weiten Auseinandersetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge seiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang seyn können. Er sollte sichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notensystem um mehr als

*) S. Vielstimmig.

**) Exposition de la theorie et de la pratique de la Musique par Mr. de Bethizy Ch. XVII. art. 3.

als eine Linie überschreite, weil ohne diese Vorsichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewissen Stellen ausfallen, welches den Gesang sehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darin die Stimmen abwechseln, und denn wieder zugleich einfallen, scheinen die angenehmsten zu seyn. Auch kann bisweilen eine besonders gute Wirkung aus dem Pausiren der Stimmen entstehen, da denn die Instrumente den Eindruk, den der Gesang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortsetzen und verstärken.

Bey Besetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger ist auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptsächlichste ist, daß die äußersten Stimmen vorzüglich gut besetzt seyen, weil das meiste, wie schon erinnert worden, auf diese ankömmt. Es würde unerträglich seyn, wenn eine von diesen durch andre Stimmen sollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Dissonanzen hören müßte, deren Auflösung überhört würde. Je stärker übrigens die Stimmen besetzt sind, wenn nur alles verhältnißmäßig ist, je größer muß nothwendig die Wirkung des Chors seyn. Der einfacheste Gesang, wenn er nur im Satz rein ist, kann durch eine große Menge der Stimmen die gewaltigste Wirkung thun. Es scheinet in der That, daß auch hierin die Gesetze der Bewegung der Körper statt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, sondern auf das Herz zehnmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es ist zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerste könnten verstärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven gesungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den sie gemacht haben, könnte gar wol blos eine Wirkung von der Menge der Stimmen gewesen seyn. Dieses zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeschrey eines ganzen Heeres sey, als ein ähnliches Geschrey von wenig Menschen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunst, große Erfahrung von Seite des Capellmeisters erfodert werde. Wer nicht ungemein oft, bey verschiedenen Gelegenheiten und an ganz verschiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die sowol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Also müssen sich Unerfahrne, so viel möglich, enthalten, die Musik in aller ihrer Pracht, so wie in Chören geschieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutschen sind Händel und Graun die größten Meister hierin. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung studiert zu werden.

Chor wird auch die Gesellschaft der Sänger selbst, die zur Aufführung einer großen Musik bestimmt sind, genennt. Ihr Vorsteher wird in Deutschland insgemein der Praefectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in großen Musiksälen, ist der Ort, wo der Chor der Sänger steht, um die Musik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Musik seyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, seine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Musik bestimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit scheinen die Baumeister keine bestimm-

te Regeln zu haben, nach denen die Chöre sicher anzulegen wären.

* *

(*) Zu dieser, und der vorhergehenden Erklärung des Wortes Chor gehören: Traité des Choeurs von Guil. Paradin, Beauj. 1566. 8. — Directorium Chori, ad usum S. S. Basilicae Vaticanae Auct. Io. Guidetti, R. 1582. 8. — De Chori ecclesiastici Antiquitate. Necessitate etc. Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. — —

Choral.

(Musik.)

Ein sehr einfacher Gesang, der blos aus Haupttönen ohne Verzierung besteht, und von langsamer etwas feyerlicher Bewegung. Er ist gesetzt, um in Kirchen vor der ganzen Gemeinde abgesungen zu werden. Man nennt ihn auch den Gregorianischen Gesang, weil Pabst Gregorius der Große ihn eingeführt haben soll. Die Franzosen nennen ihn plain chant und die Italiener Canto firmo. Er ist der einfachste Gesang, der möglich ist, und schiket sich zu stillen und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er ist einer großen Rührung fähig, und scheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu seyn, als der figurirte melismatische Gesang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, sehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken*). Wenn er aber seine ganze Kraft behalten soll, so muß durch den Gesang der Fall der Verse, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemessene rythmische Wesen, welches unsre heutigen figurirten Tonstücke gemeiniglich gar zu sehr der Tanzmusik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

In den ältern Zeiten war er einstimmig, und die alten Melodien sind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierstimmig gesetzt, und jede der vier Stimmen ist eine Hauptstimme. Dieses macht seine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniste ist, sehr schwer; weil bey dem langsamen und nachdrüklichen Gange desselben, auch die kleineste Unrichtigkeit in der Harmonie sehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Dissonanzen sparsam seyn, die sich ohnedem zu dem sanften Affekt des Kirchengesanges nicht so gut, als zu unruhigen Leidenschaften schiken. Es ist möglich, daß ein blos zweystimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelstimmen etwa, wo es nöthig ist, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch bessere Wirkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmonische Fehler zu vermeiden, sich gegen einander bewegen müssen: so scheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung einer mit der Stimme steigt, da der andere fällt, und der dritte auf derselben Höhe stehen bleibt.

Der beste Choralgesang scheinet der zu seyn, der am einfachesten, durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet, und die wenigsten Dissonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueste beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man sich noch nach den alten Tonarten, den sechs authentischen und so viel plagalischen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden sind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Gesanges erhalten werde, als wenn man nach

*) S. Lieder.

nach einer gleichschwebenden Temperatur, alles auf die itzt in der andern Musik üblichen zwey Tonarten bringen wollte *).

Es wäre ein großes Vorurtheil, sich einzubilden, daß ein starker Meister der Kunst sich dadurch erniedrige, wenn er sich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn sie sind nicht nur wegen ihrer großen Wirkung zu tiefer Rührung des Herzens, sondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmonischen Schönheiten, und strenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines großen Meisters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande seyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, sowol in den Stimmen, als auf der Orgel, ist nichts schlechtes. Wer nicht jedem Ton seinen Nachdruk und seine bestimmte Modification zu geben, und die äußerste Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendsten Gesang verderben. Je entblößter ein Gesang von melodischen Auszierungen und Schönheiten ist, desto kräftiger, nachdrüklicher und in seiner Art bestimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Gesang Kraft haben soll. Der Begleiter hat große Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach sey und in seinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an daß man nur beyde Hände recht voll Töne fasse: dieses verderbt vielmehr die Schönheit des Gesanges. Vornehmlich muß man sich vor melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschickte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

Ich habe irgendwo gelesen, daß einige der Melodien geistlicher Hymnen, die noch itzt in der römischen Kirche gesungen werden, alte griechische Melodien seyn sollen, auf die man, weil sie einmal aus dem Heidenthum her noch unter dem Volk herumgegangen, geistliche Texte gemacht habe. Da ich dieser Tradition in einem gewissen Closter in Mayland erwähnte, waren einige, die sie bestätigten und mir so gar Hoffnung machten, mir ein paar dergleichen Melodien aus alten Antiphonarien zu verschaffen. Ich habe aber zur Zeit nichts davon bekommen.

* *

Der Choralgesang hat eine große Anzahl von Schriftstellern beschäftigt. Von den darüber geschriebenen, theoretischen und historischen, Werken sind mir bekannt: Von **Italienern**: Regula Music. Planae, Auct. Bonaventura de Brixia, Ven. 1501. 4. 1523. 1545. 8. Nor. 1580. — Compendiolo di molti dubbj, segrete e sentenze intorno al Canto fermo e figurato, da Piet. Aaron. Mil. 1537. 4. — Introduzione facilissima ed novissima di Canto fermo e figurato . . . di Vincenzio Lusitano, R. 1553. Ven. 1561. 4. — Regole per il Canto fermo, da D. Piet. Cerone, Nap. 1609. 4. — Cartella musicale del Canto figur. fermo e contrap. dell P. D. Adriano Banchieri, Ven. 1614. 4. (Dieses ist bereits die 3te Ausg. allein die Jahrszahl der erstern weiß ich nicht zu bestimmen.) Le Regole del Canto fermo . . . di Cam. Perego, Mil. 1622. 4. — Pratica del Canto piano o Canto fermo, dell P. Orazio Caposele, Nap. 1625. f. — Breve metodo di Canto fermo, dell f. Fabr. Tetamanzi. Mil. 1636. 4. — Primi Tuoni: Introduzione nel Canto fermo, di D. Mar. Dionigi, Dott. da Paoli, Parma 1648. und ebend. verm. 1667. 4. — Breve Instruzione per il Canto fermo, dell P. Gius. Mar. Stella, R. 1665. 4. — Com-pen-

*) S. Tonart.

pendio per imparare le regole del Canto fermo dell P. Angel. Pellaris ... Ven. 1667. 8. — Via retta della voce corale, ovvero Osservazioni nell Canto fermo, dell P. Giul. Cef. Marinelli, Bol. 1671. 8. — Regole generale di Canto fermo, di D. Piet. Fabriti, R. 1678. 4. (3te Ausg. die Jahrzahl der erstern ist mir nicht bekannt.) — Il Cantore addottrinato, ovvero Regole del Canto corale, di D. Mat. Coferati, Fir. 1682. verm. ebend. 1708. 8. — Breve discorso sopra le regole di Canto fermo, dell P. D. Maurizio Zapata, Parm. 1682. 4. — Il Direttorio dell Canto fermo, dell P. M. Lor. Penna, Modena 1689. 4. — Canto armonico, o Canto fermo dell P. Andrea di Modena, Mod. 1690. 8. — Il Cantore Ecclesiastico, dall P. Giuf. Frezza, Pad. 1698. 4. — Regolette dell Canto fermo ... dell P. Sim. Zappa, Ven. 1700. 4. — Instruzione corali, dell P. Dom. Scorpioni, Benev. 1702. 8. — Scuola corale dell P. Franc. Mar. Vallara, Mod. 1707. 8. — Regole pell Canto fermo ecclesiastico, di D. Carlo Ant. Portaferrari, Mod. 1732. 4. — Introduttione abbreviata di Musica piana, o Canto fermo, dell P. Piet. Cinciarino ... Ven. 1755. 4. — —

Von spanischen Schriftstellern: Arte de Canto Llano por Did. di Puerto, Salam. 1504. 4. — Arte de Canto Llano ... por Bart. Molina, Val. 1509. f. — Arte de Canto Llano, Contrap. y Organo, por G. Martin de Viscargui, Sar. 1512. 8. — Lux bella del Canto Llano, por Dom. Mar. Duran, Toledo 1590. 4. Comento subra la Lux bella, von ebend. Salam. 1598. 4. — Arte de Canto Llano por Franc. Montanos, Salam. 1610. 4. aument. por D. Ios. de Torres, Mad. 1728. 4. — El Porque de la Musica, Canto Llano... por Andr. Lorente, Alcala 1672. 4. — —

Von französischen Schriftstellern: Introduction à la Musique, p. Jean le Gendre, Par. 1554. 8. — Directoire du Chant Gregorien, p. Franc. Millet, Lyon 1666. — Nouv. Methode pour apprendre le plain chant, p. J. D. V. Par. 1668. 4. — La Science et la Pratique du plain Chant .... par un Religieux Bened. de la Congregation de St. Maur (Jumilhac) Par. 1673. 4. (Ein, überhaupt, und zu der Geschichte der Musik besonders, brauchbares Werk.) — Dissertat. sur le Chant Grégorien, p. le Sr. Gab. Guil. de Nivers, Par. 1683. 8. (ist mehr histor. als theoretisch; und enthält gute Beytr. zur Gesch. der Musik.) — Methodes faciles pour apprendre .... les vrais Principes du plain Chant, et de la Musique, p. Franc. Lancelot, Par. 1685. 8. — Trois methodes faciles, pour apprendre le plain Chant, Lyon 1700. 8. — Le Maître des Novices dans l'art de chanter, ou règles générales pour le plain Chant, p. Mr. Remi Carré, Par. 1744. 4. — Methodes pour apprendre le règles du plain Chant, et de la Psalmodie, p. Mr. la Feillée, Par. 1748. 4. — Traité critique du plain chant, usité aujourd'hui dans l'Eglise, Par. 1749. 12. (Von Cousin de Contamine) — Methode nouvelle pour apprendre le plain Chant, p. Mr. Oudeux, Par. 1776. 8. (Ist die 2te Ausg. die Jahrz. der erstern ist mir nicht bekannt.) — —

Von deutschen Schriftstellern: Flores Musicae omnis Cantus Gregoriani, Argent. 1488. 4. (Hugo, ein Priester zu Reutlingen, schrieb dieses Werk ums Jahr 1300; ein Deutscher wäre also wenigstens der zuerst über diese Materie gedruckte Schriftsteller.) — Ars bene cantandi choralem cantum, Auct. Iac. Zabern, Mog. 1500. 12. — Lilium Musicae planae Auct. Mich. Reinsbeck, Aug. Vind. 1500. 4. — Clarissima planae atque choralis Musicae Interpretatio, c. certissimis regulis

atque exemplor. annotationibus et figur. multum splendidis, Auct. Balth. Praspergio, Bas. 1501. 4. — Libellus de Musica Gregoriana, figurat. et Contrap. simpl. c. exempl. . . . scripf. Sim. a Quercu, Landsh. 1516. 4. — Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam Dialogi . . . Auct. Lampadio Luneb. Bern. 1539. 12. — Scholia in Musicam planam Wenceslai Philomatis de Nova Domo, ex var. Musicor. scripris coll. a Mart. Agricola (Vitteb. 1540) 8. (Das Werk, zu welchem sie gehören, soll Wien 1512 und Strasb. 1543 gedrukt worden, und in Versen geschrieben seyn.) — De Musica chorali . . scripf. Ioa. Spangenberg, Vitteb. 1542. 8. Bellum musicale inter plani et mensurabilis Cantus Reges, Auct. Cl. Sebastiano, Argentor. 1563. 8. — Wenn Bernh. Schreyers Musica choral. theoret. pract. oder Nützliche Unterweisung zum Choralgesang, erschienen ist, weiß ich nicht zu bestimmen. — Münsters vollkommener Unterricht, die edle Choralmusik aus dem Grunde zu erlernen, 4. — Franc. Xav. Murschhausers Fundamentalische Handleitung zur Figural- und Choral-Musik, München 1707. f. — Uebrigens wird in den mehresten Anweisungen zur Setzkunst, wie, z. B. im 13ten Hauptst. von Matthesons vollkommenem Capellmeister, u. a. m. davon gehandelt; und — in Jac. Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, handelt das 15te Kap. (S. 793 der 2ten Aufl.) vom Choral und den Melodien überhaupt, von der besten Art den Choral zu spielen, von dem Vorspiel auf einen Choral, u. d. m. — — Uebrigens wird vielleicht folgende Stelle aus Wilh. Marpurgs histor. krit. Beyträgen zur Aufnahme der Musik den Begriff von Chorlagesang für die bloßen Liebhaber näher bestimmen: „Aller Gesang zerfällt in Choral- und Mensuralgesang. Der Choralgesang, welcher mit dem Anfange der christlichen Religion seinen Ursprung genommen, ist ein Gesang, worin alle Tonzeichen, der Zeitgröße nach, einander gleich sind; Mensuralgesang heißt, was aus Noten von verschiedener Größe besteht. Die gleiche Zeitgröße der Tonzeichen des Choralgesanges gilt, indessen, nur von der äußerlichen Darstellung der Töne; denn wirklich abgesungen ist er allezeit mit Noten von ungleicher Zeitgröße worden; aber diese Zeitgröße wird nicht, wie im Mensuralgesang, nach einem gewissen bestimmten Maße, sondern nach der bloßen, prosaischen Quantität der Worte ausgeführt. — Auch wird, seit verschiedenen Jahrhunderten, der Choralgesang mit Noten von verschiedener Geltung bezeichnet. — Der Mensuralgesang ist derjenige, wo jeder Ton, vermittelst des Taktes, in einen gewissen Zeitraum auf das strengste eingeschlossen wird. Er ist entweder **alt**, oder **neu**. Der **alte** enthält nicht mehr, als zweyerley Arten von Zeitgröße, eine lange und eine kurze, und besteht darin, daß jede lange Sylbe gerade noch einmahl so viel gilt, als eine kurze. In der Singmusik hat man aber, zur Andeutung dieser langen und kurzen Sylben, niemahls Zeichen gehabt. Der **neue** Mensuralgesang, der mit dem Ursprunge derjenigen Noten, oder Tonzeichen seinen Anfang genommen hat, wodurch zu gleicher Zeit der Werth, und die Höhe eines Tones angedeutet wird, (als welches unsre heutigen Noten sind) wird insgemein schlechtweg der **Figuralgesang** (dessen Erfinder schon Franco aus Lüttich, oder wahrscheinlicher, Jean de Muris, ums J. 1330 war) genannt, und enthält nicht allein lange und kurze, sondern auch längere und kürzere Zeiten, — — obgleich die kurze darin eben so viel Zeit, ja noch längere, als die lange einnehmen kann.“ — —

Ausgeführte Choräle haben, unter mehreren, gesetzt: Samuel Scheidt (1624) Andr. Armsdorf († 1699) Nic. Adr. Strunk († 1700) Joh. Palchelbell († 1706) Joh. Christph. Graf († 1709) Joh. Fedr. Alberti († 1710) Joh. Sam. Bayer (Musikal. Vorrath, in 3 Th. 1716 — 1719. 4.) Joh. Conr. Rosenbusch (1730) Friedr. Wilh.

Wilh. Zachau († 1721) Joh. Ad. Reinke († 1722) Joh. Heinson (Wohlinstruirter und vollkommener Organist, oder neu variirte Choralgesänge . . : Bresl. und Leipz. 1726. 4) Joh. Heinr. Buttstedt († 1727) Joh. Michael Müller (Variirte Chorale und Psalmen, Frft. 1735 — 1737. 4 2 Th.) Mich. Heinr. Arnold († 1738) Joh Gottfr. Walther († 1748) Joh Bernh. Bach († 1749) G. Phil. Telemann (†) Joh. Sebastian Bach († 1750. Vierst. Choralgesänge, Einstimm. Choralges. revidirt von C. P. E. Bach, Leipz. 4 Th. Qfol.) Georg Böhm, Dietr. Burtehude, G. Friedr. Kaufmann, Joh. Tob Krebs, Schröter, Joh. Casp. Simon. Vogler, Chrstn. Kühnau (Choralvorspiele. . . Berl. 1788. 4.) und v. a. mehr. — —

Nachrichten von den Werken, welche unsre Kirchenmelodien enthalten, finden sich in Jac. Adlungs angeführten Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, S. 803 u. f. der 2ten Aufl. Zu ihnen kommt, unter mehrern noch: J. J. Kleins Vollständiges Choralbuch . . . . nebst einem Vorbericht von der Choralmusik, Leipz. 1785. 4. — D. C. Aumanns Choralbuch für das neue Hamb. Gesangb. Hamb. 1788. 4. — J W. Köhlers Choralmelodien . . . Nürnb. 1788. Querq. — J. H. B. Rose Choralbuch von 90 Choralmelod. . . . . Quedl. 1790. 4. Bemerken will ich aber hier noch, daß Johann Walther (Sängermeister, wie er sich nennt) das erste Gesangbuch, Wittenb. 1524. drucken ließ, welches deutsche Lieder (obgleich nur acht an der Zahl) nebst 57 lat. Kirchenliedern enthält. In der 2ten Aufl. vom J. 1554 befinden sich bereits 53 deutsche. Nächst ihm hatte Conrad Rupf den mehresten Antheil an den neuen Melodien zu diesen Liedern; und Lukas Lossius gab sie zuerst richtig und genau heraus. (S. Klugens Historie des Nordhausischen Gesangbuches, Kap. 1. S. 7. und H. Prätorius Syntagma Music. S. 447.) — —

S. übrigens, in Rücksicht auf die Geschichte des Chorales überhaupt, den Art. Kirchenmusik, — und J. N. Forkels Allg. Geschichte der Musik, Einleitung S. 45. §. 88. — —

Choregraphie.

(Tanzkunst.)

Die Kunst die Tänze durch Zeichen anzudeuten, so wie der Gesang durch Noten angedeutet wird. Wer einen Tanz völlig beschreiben wollte, der müßte folgende Dinge beschreiben: 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieses Weges, die zu jedem Takt der Musik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geschicht. 4. Die Stellungen der Füße, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieses nun müssen Zeichen vorhanden seyn.

Die Figur und auf derselben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringste Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entstanden sind, und wie sie alles, was nothwendig ist, ausdruken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes sind die Stellungen der Füsse, die Stellungen der Aerme, die Bewegungen ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, sondern die Geschwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen sind, muß noch über dem angemerkt seyn.

Für jedes dieser Elemente sind bestimmte Zeichen erfunden, aus deren Zusammenhang der ganze Tanz eben so verständlich wird, als ein Tonstük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieser Kunst ist nicht sehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erste

erste Veranlassung dazu scheinet Thoinet Arbeau, ein Franzose, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Orchesographie herausgegeben. Seine Erfindung bestund darin, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonstük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hat er keine Zeichen. Diese Erfindung blieb also ohngefehr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis Feuillet, ein Tanzmeister in Paris, seine Choregraphie herausgegeben, darin diese Kunst in ihrem völligen Licht erscheinet *). Dieser Tanzmeister eignet sich die ganze Erfindung derselben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeister Beauchamps durch einen gelehrten Diebstahl entwendet.



Das, von H. Sulzer, angeführte Werk des Feuillet ist übersetzt in Tauberts Vollkommenen Tanzmeister, Leipzig 1709. 4. befindlich. Ein Auszug daraus erschien unter dem Titel: Die Kunst nach der Choreographie zu tanzen . . . . von C. J. v. F. Braunschweig 1768. 8. mit K. — Das neueste, mir darüber bekannte Werk ist die: Kurze und leichte Anweisung die Compagnietänze in Choregraphie zu setzen, und Ad. Wolfg. Winterschmid, Alt. 1758. 8.

S. übrigens die Art. Gesellschaftstänze, und Tanz.

Choriambus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erste und vierte lang, die zwey mittlern kurz sind — ◡ ◡ — Er theilt sich also in zwey andere, einen Trochäus — ◡ und einen Jambus ◡ —, und wird deßwegen auch Trochäo-Jambus genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe ansehen, wie in dem Ausdruk himmlische Lust. Von diesem Fuß hat Die choriambische Versart ihren Namen, welche in lyrischen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutschen, so viel uns bekannt, von Klopstock zuerst glüklich versucht worden. Der Vers besteht aus einem oder aus zwey Choriamben, welche mit Spondäen vermischt sind. Von dieser Art sind die drey ersten Verse jeder Strophe in der Horazischen 24 Ode des 1 Buchs:

Quis desiderio sit pudor aut modus.

Klopstock hat seine choriambische Verse mit Trochäen angefangen, welche die Teutschen oft für Spondäen brauchen.
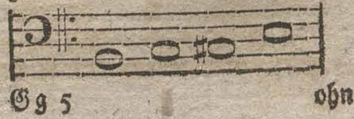
Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu sehn, tanzende Grazien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt singt,
Lieder singen wie Hagedorn.

*) Der Titel des Buchs ist dieser: Choregraphie ou l'art d'ecrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs etc. par Mr. Feuillet, Maître de Danse. Die zweyte Ausgabe ist von 1701.

Chromatisch.

(Musik.)

Diesen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptsystemen der Musik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergestalt bestimmt, daß die zweyte gegen die erste, und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefehr mit unsrer kleinen Terz übereinkommt. Also könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



ohngefähr die vier Töne eines chromatischen Tetrachords vorstellen. Dieses System aber hatte noch verschiedene Arten. Aristoxenus setzt drey Arten des chromatischen Geschlechts, die er die weiche, die hemiolische und die tonische nennt. Die Verhältnisse der Intervalle dieser drey Arten bestimmt er so. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältnisse:

Für die chromatische weiche Art 8; 8; 44.
— — hemiolische 9; 9; 42.
— — tonische 12; 12; 36.
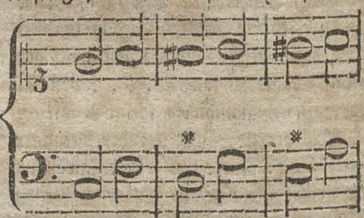
Also, waren in dem weichen chromatischen die zwey ersten Intervalle ohngefehr Dritteltöne, und das dritte etwas größer als eine kleine Terz; in dem tonischen aber waren die zwey ersten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unsre kleine Terz.

Ptolomäus giebt nur zwey Arten des chromatischen Systems an, das weiche oder alte, und das harte. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{27}{28}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{5}{6}$; für dieses aber folgende: $\frac{21}{22}$; $\frac{11}{12}$; $\frac{6}{7}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit sagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum musikalischen Satz gebraucht haben, so läßt sich auch der Gebrauch dieser chromatischen Systemen nicht bestimmen.

In der heutigen Musik haben wir eigentlich nur das diatonische Geschlecht beybehalten: indessen geschieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatonische Leiter des Grundtones, darin man singt, gehören. Diese werden alsdenn chromatische Töne genennt. Besonders nennt man diejenigen Stellen des Gesanges chromatisch, wo derselbe durch verschiedene halbe Töne hinter einander steigt oder fällt. Ein solcher Gang drukt also natürlicher Weise allemal etwas aus, das dem freyen Wesen der größern diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbesondere, solche Leidenschaften auszudruken, die das Gemüth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatische Fortschreitung im Grunde die Schönheit des Gesanges und der Harmonie hemmet, so muß sie in einem Stük nicht allzuoft, sondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt besonders auszuzeichnen ist. Ganze Stüke in chromatischen Fortschreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatischen Fortschreitungen erfodern einen besondern Gang des Grundbasses. Aufsteigende Fortschreitungen entstehen natürlicher Weise, wenn der Baß wechselsweise um eine Terz fällt, und um eine Quarte steigt, wie in diesem Exempel:



Absteigende Fortschreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Basse veranlasset. Diese chromatischen Gänge haben ihre Einschränkungen. Von dem Tone, von welchem man sie anfängt, kann man nicht mehr, als höchstens fünf Stufen fortschreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz, noch die Sexte, dürfen in dieser Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in solchen Gängen nur diejenigen fremde halbe Töne angebracht werden, die Subsemitonia solcher Töne sind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem größern oder kleinern halben Ton, eingetheilt ist, den Namen des diatonisch-chromatischen Systems. Im Grund ist es blos ein aus vielen diatonischen Leitern der harten Tonart zusammengesetztes System, welches entstehet, wenn zu jedem, der diatonischen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls seine diatonischen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entstehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entstehet nur beyläufig, daß allemal zwischen zwey auf einander folgende ganze diatonische Töne noch ein halber Ton eingeschaltet wird, der denn, als ein chromatischer Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatonisch nicht gehört, angesehen werden kann. Und so können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatonische Klanggeschlecht haben, sowol chromatisch fortschreiten, als auch aus der weichen Tonart spielen. Bey den Alten war das chromatische Geschlecht nicht zufällig wie bey uns, sondern machte ein eigenes, besondern Gesetzen unterworfenes Geschlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir so nennen.

Ciaconne auch Chaconne.

(Musik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonstük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne besteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darin obligat seyn, das ist, nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll, wiewol dieses nicht mehr so oft geschieht. Schon der Name zeiget an, daß dieses Tonstük italienischen Ursprungs ist. Es schikt sich zu gemeinen, aus vielen Strophen bestehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.

(Musik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es ist nach unserer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen solchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18 : 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243 : 256, ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut diesis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatonischen Tonleitern, in denen Cis der Grundton ist; die erste nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber selten in diesen Tonarten gesetzt.

Claßisch.

(Redende Künste.)

Claßische Schriftsteller werden diejenigen genennt, die als Muster der guten und feinern Schreibart können angesehen werden; denn claßisch bedeutet in diesem Ausdruk so viel, als von der ersten oder obersten Classe. Wer Sachen schreibt, die gründlich gedacht und so ausgedrükt sind, daß Personen von reifem Verstand und gutem Geschmak nicht nur an jedem Gedanken, sondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in diese Classe. Nur die Nationen können solche Schriftsteller haben, bey denen die Vernunft sich auf einen hohen Grad entwickelt hat; wo das gesellschaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommen-

menheit gestiegen ist, daß der Verstand und der feine Geschmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menschen an, an Gegenständen, die blos auf den Verstand und auf die feinern Empfindungen wirken, ein Vergnügen zu haben. Dieses wirkt bey denen, die vorzüglichen Verstand und Geschmak haben, das Bestreben, auch die Gegenstände, die nicht stark auf die Sinnen wirken, mit Aufmerksamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des gesellschaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröfnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenstände unerschöpflich ist. Sie entdeken in der Geisterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an interessanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen, an fürtreflichen Aussichten, weit fruchtbarer und an Vergnügungen weit reicher ist, als die gröbere, blos auf die äußern Sinnen wirkende Natur. Wer einmal mit dieser unsichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feinesten Ergötzlichkeit, zur angenehmsten Unterhaltung nöthigst, beständig mit sich, und entfaltet in dem gesellschaftlichen Leben mancherley Scenen dieser unsichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerksam darauf, und so breitet sich ein feiner Geschmak an Gegenständen des Verstandes und des Witzes nach und nach in der menschlichen Gesellschaft aus. Man lernt Dinge hochschätzen, die in einem rohern Zustand ganz unbemerkt geblieben sind; man sieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieses feinen Vergnügens eröfnet haben, als wohlthätige und für die Gesellschaft wichtige Männer an. Durch diese Ehre ermuntert, verdoppeln sie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der sittlichen Welt hinein, und wenden die äußerste Sorgfalt an, alles was sie bemerkt haben, andern auf die vollkommenste Art mitzutheilen. So breitet sich Verstand und Geschmak nach und nach über die feinen Gesellschaften aus. Alsdenn erscheinen die Schriftsteller, die auch für die Nachwelt claßisch bleiben, weil sie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geschöpft haben.

Es scheinet, daß der Mensch ein gewisses Maaß von Verstandeskräften habe, in die Beschaffenheit sittlicher Gegenstände einzudringen, welches er nicht überschreiten kann, und daß die besten Köpfe jeder Nation, die sich die Cultur des Verstandes ernstlich hat angelegen seyn lassen, den höchsten Grad dieses Maaßes erreichen. Daher geschieht es denn, daß die Schriften dieser Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert sie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefähr auch den höchsten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müssen. Diese sind alsdenn die wahren claßischen Schriftsteller für alle Völker.

Der beste Schriftsteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann seiner Nation sehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey seinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßischen Schriftsteller zu gehören. Nicht die besten jeder Nation sind claßische Schriftsteller, sondern die besten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchste gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verstandes, die nur auf das abstrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheste auflöset, bildet solche Schriftsteller, denn unter allen Scholastikern findet sich keiner. Also

so können die strengen Wissenschaften unter einem Volke auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen seyn, ohne daß sie einen einzigen claßischen Schriftsteller hat. Der claßische Verstand geht nicht auf das Abstrakte; er setzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, sondern weiß es in seiner Mannigfaltigkeit einfach zu sagen, und es dem anschauenden Erkenntniß klar darzustellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklnng der Begriffe gegründete Schlüsse. Der abstrakte Denker sagt mit viel Worten wenig, weil er blos die höchste Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßische Denker sagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu fassenden Spruch, das Resultat eines langen und scharfen Nachdenkens.

Der scharfe Beobachtungsgeist, der die Haupteigenschaft eines claßischen Kopfs ist, entwikelt sich nicht durch das Studium der abstrakten Wissenschaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, sondern in der Welt, unter Geschäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menschen, die denselben schon besitzen. Nicht die Schulen, sondern die Gesellschaft, da wo sie sich am meisten mit großen Gegenständen beschäftiget, wo die schnelle Anstrengung der Verstandeskräfte, nothwendig wird, wo man vieles auf einmal übersehen, und sich angewöhnen muß, auch ohne methodisches Nachdenken gründlich zu seyn, geben dem Geist die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßischen Denken nöthig ist. Doch kann ein glükliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßischen Köpfen, sich selbst zum claßischen Schriftsteller bilden.

Wenn diese Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, so können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch so wenig deutsche Schriftsteller sich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß sie, sowol bey der deutschen Nachwelt, als auch bey andern Nationen, als claßische Schriftsteller werden angesehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr classische Dichter, als andre claßische Schriftsteller erscheinen, läßt sich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen sich allemal früher, als der Verstand und der Beobachtungsgeist; also können sie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewisse Größe des Verstandes gegründet sind. Daher ist es, wie Cicero angemerkt hat*), leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit diesem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenstand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenstand in die Augen falle. In diesem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrüken. Man versteht aber auch durch diesen Ausdruk, die Beschaffenheit aller im Gemählde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang und in ihrer Wirkung auf das Colorit.

Durch das Colorit unterscheidet sich das Gemählde von der bloßen Zeich-

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

Zeichnung und dem Kupferstich. Wäre in der sichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferstichen, so würde sie ohne Zweifel eines grossen Theils ihrer Schönheit beraubt seyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer ist, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der leblosen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbst in der höhern Natur streitet der Reiz der Farben auf einem jugendlichen schönen Gesichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden sich vielleicht eben so stark in den Farben. Die Todenblässe allein ist vermögend, Mitleiden zu erweken, und gewisse widerstehende, die höchste Mißharmonie erwekende Farben, Abscheu.

Diejenigen, welche eine ausschliessende Liebe zur Zeichnung haben, und deßwegen das Colorit gering schätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künsten der höchste Grad der Kraft von der Täuschung herkomme*), die nur durch den vollkommensten Ausdruk der Wahrheit, also, in sichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man sieht den Laocoon in Marmor, und wird durch diesen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn itzt dieses Bild zu leben anfienge: wenn wir die Blässe der Todesangst im Gesicht und am ganzen Leibe, die blutrünstigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des schäumenden Gifts der Schlange**) durch ekelhafte Farben ausgedrukt sähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchste Stärke haben. Die Niobe in Marmor erwekt das tiefste Mitleiden; aber wenn man sie mit der Farbe des Todesschrekens, mit dem starren und unaussprechlich verwirrten Auge sähe, so könnte niemand den Anblik aushalten. Man stelle sich bey dem, was Apollo im Belvedere entzükendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor; was würde man alsdenn empfinden? Also bleibt dem vollkommenen Colorit sein Werth auch bey dem höchsten Reiz der Form: es ist ein eben so wesentlicher Theil der Kunst als die Zeichnung.

Aber worin besteht seine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu sicherer Kenntniß aller Kräfte desselben? Dieß ist vielleicht die schwerste Aufgabe aus der ganzen Kunst. Ohne Zweifel wäre es dem Titian selbst unmöglich gewesen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrüken. Da es uns so sehr schwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas bestimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich ist, von Formen manchen deutlichen Begriff zu fassen? so wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Mischung und Harmonie der Farben entsteht, zu beschreiben. Wir sind, wie ein großer Kenner sich ausdrükt, mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers lange nicht so unbekannt, als mit den täglichen Erscheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Absicht auf die Mahlerey*). Niemand

*) S. Täuschung.

**) Perfusus sanie vittas, atroque veneno. Virg.

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV Buch, 25 Betr.

mand frage, wie die Farben Liebe, Wollust, die lieblichste Empfindung einer sanften Ruhe, ein paradiesisches Gefühl in der Seele bewirken. Man kann es fühlen, aber nicht beschreiben.

Um so viel schwerer wird das Studium des Colorits. Es ist hier noch nicht die Frage von der Auftragung der Farben, sondern von der Bildung des Auges, zu sicherm Gefühl der Schönheit in denselben. Denn so wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, so wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pinsel einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, sondern ein Mahler werden will, der bilde also zuerst sein Auge zum Gefühl des schönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröffnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommensten Muster in allen möglichen Gestalten sieht. In dieser Schule muß er seine Blike schärfen, so wie der griechische Zeichner die seinigen in den Gymnasien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die schönsten Formen der menschlichen Gestalt tausendfach vor Augen schwebten, geschärfet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erscheinet, und an Mannigfaltigkeit der schönsten Gegenden unerschöpflich ist, den schönen Aussichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in stiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, itzt in einem einsamen Thal, denn auf einem Hügel, wo eine weite Aussicht mit dem mannigfaltigsten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, sich hinsetzt, sich den süßen Eindrüken dieser paradiesischen Scenen ganz überläßt, und denn mit forschenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Mischung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird erst empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Mischung der Farben eine Schönheit entsteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug streitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Ursachen, die so angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort übersehen, mit denselben Gegenständen angestellt, einmal himmlisch schön, ein andermal ohne Kraft ist. Dennoch liegen einigermaßen dieselben Farben an denselbigen Stellen. Er wird zwey Ursachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Wirkung des Lichts selbst, die andre in den Einfällen desselben.

Die höchste Schönheit des Lichts ist allein in der Quelle desselben anzutreffen; aber unser Auge ist zu schwach, den Glanz dieser Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß sie, wenn sie nicht blenden soll, mit einem irdischen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenschein, durch eine von Dünsten leere Luft verbreitet, wirft ein zu scharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendste des Sonnenlichts ganz ausgelöscht, alles ist in den irdischen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erscheinet die Gegend, wenn sie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenstralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurükwirft, gemildert wird. Dieses bringt den Mahler auf die Betrachtung des durch einen sanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Haupt-

ursache der Schönheit in Farben *). Hieraus lernt er ferner, daß sowol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derselben, die Schönheit seines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen sanften Ton erwekenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber stehenden Himmel, der durch einen sanften Wiederschein den dunkeln und schattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt **).

Auch in der Richtung des auf die Scene einströmenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Hauptursache der Schönheit. Manche Gegend erscheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem besten Reiz, und ist zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen solcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf diese, bald auf eine andre Hauptursache der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenstand alsdenn am schönsten ist, wenn das einfallende Licht denselben in zwey gegen einander wolabgemessene Hauptmassen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verschiedenen Farben desselben, in so fern sie hell und dunkel sind, nicht unordentlich durcheinander zerstreuet, sondern in zwey Hauptgruppen oder Massen vertheilt sind, so daß an einem Ort das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert sind. Dieses wird ihn also zuerst überhaupt auf die Betrachtung des Helldunkeln †) und der Massen ††), bald hernach aber auf noch tiefer verstekte Geheimnisse der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmassen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, streiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit schöner und in der besten Harmonie neben einander stehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird ihn durch eine strengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermischung glänzender und dunkeler Theile, in Bewundrung setzen. Unter tausend unnennbaren, durch mancherley Wiederscheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteste gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze Leben und Wirksamkeit bekommt.

Mit solchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur auf die Betrachtung der Kunst. Er sieht, wie die besten Meister der Venetianischen und Niederländischen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Mischung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchste Wahrheit; er glaubt die Natur selbst vor sich zu sehen; in andern findet er sogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforschen, durch welche Mittel es diesen Künstlern gelungen, eine solche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben sowol ein großes Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Mahlen nicht sowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf scharfsinnige Beobachtungen gegrün-

*) S. Ton.
**) S. Licht.
†) S. Helldunkel.
††) S. Massen.

gründeten tiefen Einsicht, und eines immer das Beste wählenden Geschmaks sey.

Wenn der Mahler seinen Geschmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunst gebildet hat, so bedient er sich auch dieser beyden Mittel, die schwere Kunst der Farbengebung zu studiren. Mit dem durch Genie und Verstand geschärften Auge eines Leonhardo da Vinci, beobachtet er jede besondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewisse und Zweifelhafte seiner Bemerkungen durch Versuche zur Gewißheit.

Zuerst erforschet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewirkt wird, was man die Haltung nennt *). Denn erforscht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Wirkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entsteht **). Die Beobachtungen hierüber sammelt er in der Natur, und vermehrt sie durch Versuche. Denn sammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund gestellt, oder ein dunkler gegen einen hellen die wunderbare Wirkung thut, Gegenstände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen †). Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, so wie er sich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zulezt Körper von ganz verschiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden ††).

*) S. Haltung.
**) S. Helldunkel.
†) S. Druker; Zurükweichen.
††) S. Luftperspectiv.

Ein langes und ernstliches Studium erfodert hiernächst die Erforschung der Ursachen, wodurch die Harmonie der Farben bewirkt wird. Diese wird er hauptsächlich dadurch erforschen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenstand durch seine Farbe und durch sein Licht aus einer Masse andrer hervortritt und sich gleichsam ablöset, und der Vereinigung mit den andern widersteht. Denn dieses wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengesetzte Wirkung verschiedene Körper in eine Masse zusammenfließen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, sowol des Lichts, als der besondern Farben nöthig sey.

Am schwersten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäßigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das stärkste Licht hat, bis dahin, wo der stärkste Schatten ist, kommen. Diese Kenntniß der Mittelfarben *) ist vielleicht der schwerste Theil der Kunst des Colorits. Ehe man nicht mit dem schärfsten Auge unzählige Beobachtungen, sowol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meister gesammelt hat, kann man sich in diesem Stük nicht viel versprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der Wiederscheine **), wodurch die höchste Wahrheit mit der größten Mannigfaltigkeit verbunden, entstehet. Zwar ist dieser Theil in der Theorie mehr weitläuftig als schwer. Man kann sich durch leichte Versuche helfen. Aber in der Ausführung kostet es unendliche Sorgfalt.

Der Mensch ist der wichtigste Gegenstand der Mahlerey; also wird auch vom Colorit der Theil, der diesen Gegenstand insbesondere betrifft, vor-

*) S. Mittelfarben.
**) S. Wiederschein.

vorzüglich zu studiren seyn*). Zum Glüke hatte man da die vollkommensten Muster in der Kunst vor sich. Titian hat diesen Theil zur höchsten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, sagen, er habe die Natur übertroffen. **Van Dyk** aber hat sie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde sollen in diesem Stük die Lehrer des Coloristen seyn.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntnissen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entstehende Kenntniß der Farben **), die man braucht, ihre Behandlung und Mischung, ihre Dauer und die durch die Zeit darin verursachte Veränderung, die Handgriffe des Pinsels hinzukommen müssen, so wird man begreifen, wie schwer es sey, in diesem Theil der Kunst groß zu werden. Hier ist die Maxime des Apelles, nulla dies sine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgend ist die Kunst unerschöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten Ant. Pesne, einen der besten Coloristen unsrer Zeit, in einem Alter von etlichen und siebenzig Jahren, so oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe studiren und arbeiten gesehen.

Das Colorit kann bey seiner Vollkommenheit verschiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit desselben bis zum Idealen gebracht. **Van Dyk** und viele Niederländer, die bekannt genug sind, haben darin das Natürliche in der höchsten Vollkommenheit erreicht; und **Rubens** hat auch über die Natur etwas von dem Feuer seines Genies hinzugethan. In einigen seiner besten Stüke gränzet sein Colorit an das Wunderbare. **Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg**, und viele andre Landschaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für **Rembrandts** bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine besondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein strenges und ernsthaftes Colorit: gründlich könnte man das nennen, darin wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Mischung von blau, grünlich und hellrothen ist. Zum Muster dieser Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geistes in der Kirche Santa Maria della salute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

*) S. Fleischfarbe.
**) S. Farben.

Eine vollkommenere Classification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig seyn. Wo man die Sachen nicht selbst vor Augen haben kann, da sind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne sagen, daß er zu diesem Inhalt ein Colorit von einer gewissen Art wählen sollte, wenn nur die Art bestimmt könnte genennt werden. Dieses würde zwar seine Kunst nicht vermehren; aber wenn er die Kunst besitzt, so würde er dieselbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weise bestimmen.

* *

Ausser den, bey dem Art. **Farben** angeführten, hieher, im Ganzen, gehörigen Werken, handeln davon, in lateinischer Sprache: **L. B. Alberti**, im 1ten und 2ten Buche s. Schrift De Pictura, S. 18 u. f. und S. 89 u. f. Bas. 1540. 8. — **J. Scheffer**, in s. Graphice, Nor. 1699. 8. §. 41 — 64. S. 154. u. f. — —

In

In italienischer Sprache: Vasari in der Introduzione alle tre Arti del disegno, vor s. Vite, im 18ten Kap. S. 105. des ersten Bds. der Ausg. von 1767. 4. — Lud. Dolce, in dem Dialogo della Pittura, intitol. L'Aretino ... Ven. 1757. 8. Fir. 1735. 8. S. 215 u. f. der letztern Ausg. — Paolo Lomazzo, in dem 3ten Buche s. Trattato dell Arte della Pittura... Mil. 1585. 4. S. 187 u. f. in neunzehn Kap. della virtù del Colorire i della necessità del Colorire; che cosa sià colore; quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori; quali colori a ciascuna specie di dipingere si confacciano; delle amicitie ed inimicitie de' colori naturali; quali colori e meschie faccino l'un colore con l'altro; della convenienza c'hanno frà loro; i colori chiari ed oscuri; de' colori trasparenti, e come si adoprano; dell' ordine che si tiene in fare i cangianti; de gl'effetti che causano i colori; del color nero; del color bianco; del color rosso; del color pavonazzo; del color giallo; del color verde; del color turchino; di alcuni altri colori — Franc. Lana, in dem 3ten Kap. s. Prodromo all' Arte Maestra, Bresc. 1670. f. welches Deutsch von J. J. Eschenburg, sich in G. Ephr. Lessings Collectaneen, Berl. 1790. 8. Art. Kolorit findet. — Giov. B. Armenini, in dem 7ten = 9ten Kap. des 2ten Buches s. Precetti della Pittura, Ven. 1678. 4. S. 63 u. f. und zwar, delle distintioni e specie de' colori, et delle loro particular nature, come diversamente s'acconciano per far migliori effetti nell' opere; con quali e quanti liquori s'adoprano; in che modo se fanno le mestiche, per trovare qualsi voglia tinta, e specialmente, delle carni, con le diverse sorti loro, secondo che il naturale ci dimostra delle persone, e come debbono restar nel fine; di tre modi principali à lavorarli, e prima del lavoro a fresco; come si acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi a secco, con qual via si lavorano meglio; de' i diversi liquori che si adoprano, altre i colori communi, con qual facilità si finisce bene ogni cosa, e come se ne serre hoggidi gli eccellenti Pittori; De' i diversi modi del colorire a oglio tratti da i più eccellenti Pittori, qual fu lo Inventor di esso, delle compositioni più atte per le impridure, dell' Ordine intorno a tritar i colori che non vengono offesi l'un l'altro, di più sorte neri, con altri ritrovati di colori, del vero modo per far i panni velati, di molte utile vernice, lequale ajutano i colori e mantengono belle le pitture — Algarotti in dem Saggio sopra la Pittura, S. 91. d. d. Uebers. Cassel 1769. 8. — R. Mengs in den Lezione pratiche di Pittura, §. 4. 6. 9. im 2ten B. s. Opere S. 251. u. f. — —

In französischer Sprache: Die Conferences de l'Academie Roy. de Peint. et Sculpt. . . . p. Henry Testelin, S. 113 der Amsterd. Ausg. von 1770. 12. — Dial. sur le Coloris, Par. 1684. 1699. 12. von Roger de Piles, und in dessen Rec. de differerens ouvrages sur la Peinture . . Par 1755. 12. so wie im 4ten B. S. 167. s. Oeuvr. div. Amst. 1767. 12. 5 Bde. In Form einer Abhandlung gebracht, in s. Cours de Peinture, im 2ten B. dieser Oeuvr. S. 237. — Dupuy Du Grez in der 3ten Dissert. s. Traité sur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 177 u. f. — Ant. Coypel, in s. Disc. de Peint. et Sculpt. Par. 1721. 4. S. 87. u. f. — Die, der Art de peindre des Watelet angehängten Reflex. S. 117 der Amsterd. Ausg. von 1761. — Reflexions sur le Coloris, von H. Oudry in dem Amateur, Par. 1762. 12. — Abhandl. über die Wirkung des Lichtes in dem Schatten, in Absicht auf die Mahlerey, aus dem Franz. des H. C. übers. in dem 2ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. (das Original ist mir nicht bekannt.) — Traité des couleurs materielles et de la manière de colorer,

relativement aux differens arts et métiers, p. Mr. le Pileur d'Apligny, Par. 1779. 12. Deutsch, Augsb. 1781. 8. — Observations sur les ombres colorées, contenant une suite d'experiences sur les différentes couleurs des ombres, sur les moyens de rendre les ombres colorées, et sur les causes de la difference de leurs couleurs, p. H. F. T. Par. 1783. 12. — Ob ein, von Marcenay Deglun angekündigter Traité du Coloris erschienen ist, weiß ich nicht. — —

In englischer Sprache. Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting, reduced to Mechanical Practice, under easy precepts, and infallible rules by J. Chr. le Blon, Lond. 1737. 4. mit 5 Kpfrn. engl. und franz. Nachgedruckt in der Art d'imprimer les tableaux . . Par. 1756 und 1768. 8. mit einem Kupfer. (Ob das Werk bereits, wie Fueßli will, 1722 erschienen, oder ob das Nouv. Genre de Peinture . . . Lond. 1721. 4. ein anderes Werk ist, weiß ich nicht, da ich das letztre nicht gesehen. Das erstere handelt: Of preliminaries (in Ansehung des Colorits) To attain the practical part; of an universal, easy and expeditions manner of mixing colours; to find out or to compose the Mezzatinta, or half shade; to find or compose the capital shade or the reflected shades; of broken lights. S. übrigens den Art. Kupferstecherkunst.) — Richardson, in s. Theorie of Painting, im 1ten Bde. der franz. Uebers. s. W. S. 124 u. f. wo er die Sätze ausführt: Que le Coloris doit varier, selon le sujet, selon le tems, et selon les lieux; que c'est dans la beauté naturelle et dans la variété, de même que dans l'harmonie, et dans l'agrément d'une couleur avec l'autre que consiste la beauté du coloris; qu'il faut que les couleurs soient mises ensemble de sorte qu'elles s'aident reciproquement; qu'il faut observer le naturel, et la maniere, dont les meilleurs Coloristes l'ont imité. — D. Webb in dem Enquiry into the Beauties of Painting, im 5ten Gespr. S. 70. d. d. Uebers. —

In holländischer Sprache: Gerard zur Bruegge Illuminir- und Erleuchterenkunst, durch Joh. Lange, Hamb. 1678. 8. (das Original ist mir nicht bekannt.) — Gerh. Lairesse, in dem 4ten Buche s. großen Mahlerbuches, unter folgenden Aufschriften: Von den Couleuren und derselben Ordnung; von den Eigenschaften, Arten und Couleuren der Gewänder; von der Couleur der Gewänder und derselben schicklichen Vermischung bey und auf einander; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund in der Nähe und Ferne derselben; von der Harmonie und Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebst dem Lichte gegen Dunkel, und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlständigkeit in den ungleichen und gegenstreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, und so umgekehrt; von dem Bestäuben der Objecten. — —

In deutscher Sprache: Valent. Bolz Farb- und Illuminirbuch, Bas. 1549. 8. Augsb. 1675. 8. Nürnb. 1730. 8. — Die, mit vielen raren und curiösen Geheimnissen angefüllte Illuminirkunst, von J. B. Pictorio, Nürnb. 1713 und 1730. 8. — v. Hagedorn, in s. Betrachtungen über die Mahlerey, im 4ten Buche, S. 639-749. in zwey Abtheilungen von dem Helldunkeln oder der Zusammenstimmung des Lichts (und des Schattens) und den (hellen und dunkeln Local) Farben; und von der Farbengebung und Ausführung insbesondre. — Köremon, im 16ten Kap. des ersten Bandes S. 169 u. f. — Orestrio im 18ten Abschn. des ersten Theiles, S. 201 u. f. — Chr. Fr. Prange, im Eilften Abschnitt des 1ten Bandes s. Akademie der bildenden Künste, in neun Kap. unter folgenden Aufschriften: von der Natur und den Eigenschaften der Farben; von der Farbengebung überhaupt; von dem Einfluß des Lichts und Schattens auf die Farben; von dem Einfluß der Luft auf die Farben; von den Widerscheinen;

nen; von der Brechung der Farben; von der Harmonie und Vereinigung der Farben; wie man durch den Gebrauch und Mischung der Farben die eigentliche Farbe dieses oder jenes Gegenstandes hervorbringen soll; von der Behandlung oder Manier in der Farbengebung, u. a. m. — —

S. übrigens, ausser dem, bereits benannten Artikel **Farben**, die Artikel **Licht, Schatten, Widerschein** u. d. m. — —

Comisch.

(Schöne Künste.)

In dem eigentlichsten Sinn bedeutet dieses Wort die Eigenschaft einer Sache, in so fern sie sich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrücken, die comische Schaubühne, ein comischer Dichter. Daher versteht man durch comische Charaktere, comische Situationen, solche, die sich zur Comödie gut schiken. Die comische Materie ist die, welche sich zur Comödie schiket, und die itzt, da dieses Schauspiel so verschiedene Gestalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comische eingetheilt wird. Das niedrige Comische ist eigentlich das Possierliche, das durch seine Ungereimtheit lächerlich ist. Zum mittlern Comischen gehört die Materie, die durch feinen Witz, so wie er unter Personen von guter Lebensart im Gang ist, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergötzend und angenehm wird. Das hohe Comische ist der Jnhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel grenzet und wo schon starke und ernsthafte Leidenschaften ins Spiel kommen. Weil man fast durchgehends der Meinung ist, daß das Wesentliche der Comödie in dem Lustigen und Lächerlichen bestehe, so hat der Ausdruk comisch die besondre Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas lustiges und lächerliches bedeutet. Dieses gehört zur Erklärung des Worts. In Ansehung der Sache selbst wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft, in dem besondern Artikel darüber, und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel **Lächerlich** und **Scherzhaft** vorkommen.

* *

Ob H. S. sich, in diesen Artikel, auf eine bloße Definition des Komischen, in dem **eigentlichsten** Sinne einschränken sollen, lasse ich dahin gestellt seyn. Wenigstens gebrauchen wir das Wort Komisch nicht blos von Dramen, sondern auch von epischen Gedichten und Erzählungen allerley Art; auch giebt es komische Lieder, Sinngedichte u. d. m. so wie komische Werke in Prosa. — Und dann kann auch in den übrigen schönen Künsten, der Künstler entweder mit oder ohne Vorsatz, Lachen erwecken. „In einem öffentlichen „Concerte, das Lolli gab," sagt H. Reichard, im 3ten St. S. 158. f. Kunstmagazins, „waren auch Kinder zugegen; „diese lachten in einem komischen Concert„satze so herzlich und anhaltend, daß man „die starke Wirkung der häufigen comi„schen Accente und Sprünge gar nicht „verkennen konnte. Lolli ist hierin der „erste gewesen, der uns gezeigt hat, daß „die Jnstrumentalmusik an und für sich „des höchsten komischen Ausdruckes fähig „ist. Bloß in komischen Schauspielen, „zu einer komischen Handlung und komi„schen Worten solche Töne anwenden, die „das Komische noch erheben, stärken, be„leben, das beweißt noch nicht, daß es „eine, an und für sich komische Musik „gäbe." Und wer kennt nicht, wenigstens die komischen Blätter von und nach Hogarth, Chodowiecki, Bunbury u. v. a. m.? Wer muß nicht über die Werke der Bildhauerey, welche von den Prinzen von Patagonien, zu Folge Brydone und Borch, in und vor seinem Pallaste, aufgestellt worden sind, oder über die Thiere und Gestalten aus Buchsbaum, oder aus anderm Strauchwerke, lachen, die oft die

Gärten haben zieren sollen? — Dieses alles weiter auseinander zu setzen, ist, indessen, hier der Ort nicht. — —

In Ansehung der redenden Künste kann das Mangelhafte des vorstehenden Artikels, zum Theil, durch die Geschichte der komischen Litteratur von Carl Frdr. Flögel, Lign. 1784 - 1787. 8. 4 B. und dessen Geschichte des Groteskekomischen, ebend. 1788. 8. (ein Werk, welches, ungeachtet manches darin nicht, unmittelbar, aus den ersten Quellen geschöpft zu seyn scheinet, doch die Materie so ziemlich umfaßt) ergänzt werden. — Von dem Komischen überhaupt handelt auch noch das 28te Kap. des 1ten Bds. in Cailhava Art de la Comedie, 1te Ausgabe — —

Comma.

(Musik.)

Ist ein kleines Intervall, das zwar in dem Gesang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verschiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma ist der Unterschied zwischen dem großen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deswegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrukt. Dieses wird auch das Comma des **Dydymus** und das Comma syntonum genennt, und ist dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma versteht. Neun solche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines grossen Tones ausmachen. Daher pfleget man zu sagen, ein Comma sey ohngefehr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagorische Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, ist der Unterschied zwischen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entstehet, wenn man diese Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten bestimmen wollte. Nämlich, wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 setzet, seine reine Quinte G nimmt, so ist diese $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt d $= \frac{4}{9}$, oder um eine Octave tiefer D $= \frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte A $= \frac{16}{17}$. Dessen Quinte e $= \frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer E $= \frac{64}{81}$ u. s. f. Setzet man dieses bis auf zwölf Quinten fort, so wird der letzte Ton etwas höher, als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anstatt $\frac{262144}{524288}$. Also sind diese beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrukt, und das pythagorische Comma genennt wird, unterschieden.

Eine dritte Art ist das kleine Comma, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrukt wird: es ist der Unterschied zwischen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine große Terz (E), davon wieder die reine große Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von diesen noch einmal die reine Quinte (f), und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieses so gefundene c ist um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C ist. Dieses Comma aber wird insgemein Diaschisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künste.)

Wenn man weder auf die ursprüngliche Beschaffenheit der griechischen Comödie, noch auf irgend eine besondere Form der gegenwärtigen sieht, sondern den Begriff derselben so allgemein macht, als er seyn kann, ohne aus seiner, besondern Gattung zu

zu treten, so kann man sagen: die Comödie sey die Vorstellung einer Handlung, die, sowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey interessirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. Daß sie, wie so oft gesagt wird, blos die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, ist weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt sehr gute Comödien, die zwar sehr belustigen, darin aber keine Thorheit, in der Absicht sie lächerlich zu machen, vorgestellt wird. In vielen Stüken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comischen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache selbst: und wenn wir alles Belustigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, so würde sich finden, daß dieser fürtrefliche Comödienschreiber sehr selten dabey die Absicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieses kann eine der Absichten seyn; und oft hat die Comödie die Zuschauer auf Unkosten der Thoren oder andrer Personen, die der Verfasser gehaßt hat, lachen gemacht; nur geschieht dieses nicht in jeder guten Comödie.

> — Non satis est risu diducere rictum
> Auditoris: et est *quaedam* tamen
> hic quoque Virtus *).

Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmak angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, ist eine gute Comödie. Je feiner und geistreicher aber, und je lehrreicher dieses zugleich geschieht, desto größer ist der Werth derselben für Zuschauer von feinem Geschmak.

Will man also den Charakter und die Beschaffenheit der Comödie näher bestimmen, so darf man nur mit einiger Aufmerksamkeit untersuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menschen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, interessant ist.

Aristoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was sie zu seiner Zeit war, angemessen ist. Er setzt ihr Wesen in der Vorstellung dessen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menschen ungereimt, tadelhaft und verkehrt ist. Wir sehen es in der Abbildung dessen, was das menschliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist, uns sehr vergnügen können; und wir sehen, daß schon die römische Comödie sich dieses edlern Stoffes bedienet hat. Die sittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir sie mit Vergnügen ansehen. Selbst die blos thierische Natur hat in Handlungen und Sitten schon etwas ergötzendes für uns: warum sollte es nicht weit mehr interessant für uns seyn, Menschen bey den so mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu sehen? Jedes sittliche Gemählde, das uns Menschen nach ihren wahren Charakteren zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anschläge, Unternehmungen der Menschen ruhig beobachten können, ist für einen nachdenkenden Zuschauer ein ergötzender Anblik. Warum wollten wir dem

*) Hor. serm. I. 10.

Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum sollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menschen mit weniger Lust sehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen seyn, wenn man uns die Thorheiten der Menschen in ihrem wahren Lichte zeiget *); sollte es aber weniger nützlich seyn, uns durch Beyspiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtschaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend so zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir sehen, daß selbst Plautus und Moliere nirgend fürtreflicher sind, als wo sie ernsthaft gewesen. Man lasse also der spottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergötzet, die uns die menschliche Natur auf der schönen und anmuthigen Seite zeiget.

Auch lasse sich niemand durch die Besorgniß einiger Kunstrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwischen dem Tragischen und dem Comischen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entstehen, die man weder zur Comödie noch Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt solche Schranken nicht. So wenig man uns sagen kann, wo das Hohe sich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, — oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, so wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwischen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie sind nicht in dem Wesen, sondern in Graden unterschieden.

*) S. Lächerlich; Spott.

Die Grundregel, die der comische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: **Spotte und erweke Verachtung und Gelächter;** sondern diese: **Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind.** Dem zu folge wird er über die Sitten der Menschen in allen Ständen genaue Beobachtungen anstellen, um sie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darin tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu bessern suchen, was er schön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Licht zeigen, und wir werden durch seine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, schön, edel, groß, und was darin ungereimt, gezwungen, sclavisch, niedrig und lächerlich ist. Wir werden unsre Zeitgenossen, und jeder sich selbst in einem Lichte sehen, das uns verstattet, ein unpartheyisches Urtheil über unsre Sitten zu fällen. Er wird sich ein Hauptstudium daraus machen, die verschiedenen Charaktere der Menschen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieselben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlstand, durch Pflicht und durch andere Umstände modifieirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenschaften und Situationen der Menschen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denselben höchst aufmerksam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenschaften zeigen. Er wird sowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreissen, und beyde in ihrer wahren Gestalt vor unser Gesicht bringen. Den rechtschaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umstän-

ständen des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenstände, die an sich höchst interessant sind, und durch die Kunst des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menschlichen Lebens, das Verhalten der Menschen von verschiedener Gemüthsart bey denselben, eine sehr reiche Quelle zu den interessantesten Gemählden geben.

Der Stoff zur Comödie ist so mannigfaltig, daß verschiedene merklich von einander abgehende Arten dieses Schauspiels daher entstehen können. Es würde nicht ohne Nutzen seyn, wenn diese Arten näher bestimmt, und jeder Art besondere Beschaffenheit umständlich aus einander gesetzt würde. Diejenigen, darin hauptsächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankömmt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieser Art haben wir sehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Diese Gattung allein ist an Stoff beynahe unerschöpflich, da die Mischung der Charaktere selbst unendlich verschieden ist. Es sind noch ungemein viel Charaktere, die, ob sie gleich interessant sind, von keinem Dichter besonders behandelt worden.

Man hat für die Historienmahler aus der Geschichte, aus den Dichtern und aus den Romanen interessante Scenen zu historischen Gemählden zusammen gesucht: weit wichtiger wäre es für die comische Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu sammeln.

Zu dieser Gattung der Comödie ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weise entgegen stehen: der Misanthrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meisten Kunstrichter wollen haben, der comische Dichter soll entgegengesetzte Charaktere neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben: aber der angeführte scharfsinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Contrast in dem Widerstreitenden zu suchen sey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet sey. Dieses ist eine Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenste Ausführung des Plans in einer Comödie dieser Art würde diese seyn. Ein Mensch würde in eine Situation gesetzet, die einen völligen Conflikt mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in diesen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine solche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte; das ist: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es ist leicht zu sehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Interesse vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslungen der Vorstellungen noch überdem, durch die Nebenpersonen erwachsen würden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber sein Geiziger ist gar nicht nach dieser Art behandelt, und auch dieserhalb sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß

daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entstehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Comödie. Es ist allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Personen ist; denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So ist das, was Terenz im **Eunuchus** in dem ersten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraso zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer der Handlung.

Bey dieser Art der Comödie kann man die Absicht haben, durch seltsame Charaktere blos zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Comödie der Charaktere eines sehr verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andere Art ist die **Comödie der Sitten**, die zur Absicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemählde gewisser sich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuschauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reiche, die Sitten ganzer Völker vorstellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, so würde man doch von denjenigen mit Recht eine besondere Gattung machen, die solche Hauptgemählde gewisser Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So ist z. E. die in England mit so großem Beyfall aufgenommene **Beggars Opera** des **Gay**, darin die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler, gemahlt werden. Die satyrischen Schauspiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darin die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Diese Art der Comödie ist einer sehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verschiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmsten und interessantesten Gegenstände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünschte, aber auch naive, liebenswürdige, und bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht so sehr schwer seyn, die Handlung so zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden sollen, durch dieselben in einem guten Licht erscheinen. Was für großen Nutzen solche Gemählde, ohne das Ergötzende derselben mitzurechnen, haben können, läßt sich so leicht einsehen, daß es überflüßig wäre, diesen Punkt aus einander zu setzen. Ein jeder sieht, um nur ein einziges Beyspiel anzuführen, wie wichtig es seyn könnte, die Sitten einer gewissen Classe der nichtswürdigsten Menschen, so wie **Hogarth** dieselben in den berühmten Kupferstichen, die unter dem Harlots Progress bekannt sind, vorgestellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer solchen Vorstellung beschreibet **Terentius** nach seiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

> Id vero est, quod ego mihi puto palmarium
> Me repperisse, quo modo adolescentulus
> Meretricum ingenia et mores posset notare:
> Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.
> Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius,
> Nec magis compositum quidquam nec magis elegans:
> Quae, cum amatore suo cum coenant, liguriunt.

Harum videre ingluviem, sordes, inopiam,
Quam inhonestae solae sint domi, atque avidae cibi
Quo pacto ex jure hesterno panem atrum verrent:
Nosse omnia haec, salus et adolescentulis *).

Dazu aber würde freylich erfordert, daß sowol Dichter als Schauspieler, große Zeichner und Mahler wären. Es scheinet daß die Comödie der Sitten die wichtigste Gattung des Drama sey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabsicht ist, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was sie Gutes oder Böses hat, vorzustellen. Dahin gehörten sowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menschen; einer gewissen Lebensart; eines Standes; als auch besondere Situationen, darin man durch gute oder schlechte Handlungen versetzt worden.

Es scheinet eben nicht gar schwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Licht zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böse des menschlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als diese Gattung.

Die geringste Art scheinet die Comödie zu seyn, darin die Handlung weder in dem innern noch äußern Zustand der handelnden Person gegründet ist, sondern durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen interessant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge, nach einander erfolgen und Verwirrungen verursachen, die den Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein Ende erreicht. Diese Art ist die leichteste und erfordert den wenigsten Verstand. Denn es ist sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verschiedenen seltsamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indessen ist diese Gattung zur Belustigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand sehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus diesen wenigen Anmerkungen läßt sich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comischen Dichter offen steht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieser Zweig der Kunst geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Untersuchung der Sachen würde sich vielleicht zeigen, daß dieselbe ihren Werth nicht sowol von der Hauptmaterie; als von der guten Behandlung bekomme. Von dem besten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und fast aller Umstände, ein ganz schlechtes Stük gemacht werden: so wie etwa ein unverständiger Uebersetzer aus der Ilias mit Beybehaltung aller darin vorkommenden Begebenheiten und Beschreibungen, eine elende Epopee, oder ein schlechter Mahler nach dem besten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptsache sey. Diese Dinge machen

*) Eunuch. Act. V. sc. 4.

machen den Körper der Comödie aus, der allerdings seine gute Gestalt und wolabgemessene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Diese zeiget sich in den Reden, in den Gesinnungen und in den auf das genaueste bestimmten Eindrüken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Personen machen. Ein verständiger Zuschauer besucht die comische Schaubühne nicht sowol wegen der merkwürdigen Situationen oder seltsamen Vorfälle, die darin vorkommen, dergleichen er sich in der größten Mannigfaltigkeit selbst erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den sie auf Menschen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Gesichtszüge der Personen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umstände gereizten Seele wahrnehmen.

Aus diesen Betrachtungen entstehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comische Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinste und wichtigste Regel scheinet die zu seyn, daß alles, was die handelnden Personen reden oder thun, vollkommen natürlich sey. Der Zuschauer muß bey jeder dramatischen Vorstellung vergessen, daß er etwas durch Kunst veranstaltetes sehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauspieler, als Schauspieler hat, genießt er die Lust der Vorstellung ganz. Sobald ihm das geringste vorkömmt, wobey er ansteht, ob der Dichter oder der Schauspieler völlig in der Natur geblieben sey, so wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunst gemachte Bühne versetzt, wo er aus einem Zuschauer ein Kunstrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauspiel auf ihn macht, plötzlich geschwächt, weil er aus einer wirklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird*).

Wenn schon die Ungewißheit, ob jedes, was wir sehen und hören, wirklich vorhanden sey, oder uns nur vorgespiegelt werde, eine so nachtheilige Wirkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt sich erklären, warum wir so sehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Personen will lustig seyn lassen, wo nichts zu lachen ist, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewissen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menschen, die weder seine Sinnesart haben, noch sich in seiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeschmakter seyn, als daß Plautus z. E. einem ernsthaften Liebhaber, dem seine Schöne entrissen worden, diesen frostigen Scherz in den Mund legt;

> Ita mihi in pectore et in corde facit
> amor incendium,
> Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenste Weise aus der Gemüthsart der redenden Person, und den Umständen, darin sie ist, folget, wird anstößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchst natürlich seyn. Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellet, sprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünstelter oder verstiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Person liegender Ausdruk, kann einen

*) S. Natürlich.

nen ganzen Auftritt verderben. Besonders muß dieses Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Personen mit einander sprechen, getroffen seyn, wenn nicht das ganze Stük frostig werden soll. Dieses ist eines der schwereſten Stüke der comischen Kunst. Schon in dem gemeinen Umgang sind gar wenig Menschen, die in dem Ton der Unterredung etwas interessantes haben. Die meisten drüken sich langweilig, unbestimmt und ganz kraftlos aus. Daher kömmt es oft, daß der Dichter, der es gern besser machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodische verfällt. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Geselſchaften, ist vielleicht ein Hauptgrund des noch schwachen Zustandes unserer Comödie. Wiewol es in diesem Stük den Schauspielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des **Horaz** enthalten das Wesentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann gesagt werden.

Est brevitate opus, ut currat sententia neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures.
Et sermone opus est modo tristi, saepe jocoso
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas consulto *).

So nothwendig es ist, daß in dieser Gattung jedes einzele natürlich sey, so sehr wichtig ist es auch, daß alles interessant sey. Weh dem comischen Dichter, dessen Zuschauer während der Vorstellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung selbst nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig seyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenpersonen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuschauers. Auch diese Nebensachen müssen, jede in ihrer Art, interessant seyn.

Man weiß, wie schlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn sie sich vergessen, dergleichen weniger wichtige Sachen interessant zu machen suchen. Sie mischen fremde, episodische Scenen ein; sie geben einigen Nebenpersonen possirliche Charaktere, damit sie den Zuschauer, so oft nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entstehen die meisten im Grund abgeschmakten Auftritte zwischen schalkhaften Bedienten; daher haben sich gewisse possierliche Charaktere, der Harlekin, der Scarmuz u. d. g. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeschlichen. Daß dergleichen episodische Auftritte, etwa in den Häusern, währender Zeit, da die Herrschaft in einer interessanten Handlung begriffen ist, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptpersonen, in der Natur selbst episodische Zwischenscenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, selbige mit in seinen Plan zu nehmen. Er soll uns die Dinge nicht so, wie sie täglich geschehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebensachen, sondern so, wie sie zur lebhaftesten Belustigung und zum vollesten Vergnügen eines Zuschauers von Verstand und Geschmak geschehen sollten, vorstellen.

Dieser Fehler, die leer scheinenden Stellen der Handlung mit episodischen Gegenständen auszufüllen, so wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verstandes

*) Sermon. I, 10.

standes und der guten Laune des Verfassers der Stüke, der entweder diese wesentlichen Eigenschaften eines comischen Dichters nicht im gehörigen Grade besitzt, oder sie bisweilen nicht anwendet. Wer in diesem Fache glüklich seyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künstler, reich an Gedanken und Vorstellungen seyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weise vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menschen dabey auch beyfallen würde, wenn sein Verstand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verstand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geschieht, auf seine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht: so mag er die Zuschauer damit verschonen; diese wollen auf der Schaubühne Menschen sehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umständen sich von der Seite des Verstandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem interessanteren Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menschen. Dergleichen Menschen aber hört und sieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geschäffte und Verrichtungen, darin man sie sieht, an sich nichts interessantes haben, so werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden interessant. Verstand, Witz, Laune, Charakter, sind Dinge, die überall, auch in den gemeinesten Auftritten des Lebens, unsre Aufmerksamkeit reizen. Das geringste, das ein possirlicher Mensch thut, belustiget; und so wird jedes Wort eines Menschen von vorzüglichem Verstand oder Witz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn sie nur wirklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es ist sogar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig stille steht, die einigermaßen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer sey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann sie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Personen ihre Gedanken über das, was bereits geschehen ist, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geschehen soll, über die Charaktere anderer Personen äußern läßt. Diese können Betrachtungen anstellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem hellesten Licht erscheinet. Freylich muß der Dichter Verstand genug haben, anstatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moralischen und philosophischen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch sie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen sind die eigentlichen Stellen, wo die richtigsten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verständigen Kunstrichtern unter die wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst gerechnet werden*), in ihrem vollen Licht erscheinen können. Es ist in der That kaum eine wichtige philosophische oder moralische Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menschen und Sitten, kaum eine von den praktischen Wahrheiten, die jeder Mensch beständig vor Augen haben sollte, die der comische Dichter in solchen Auftritten nicht sollte in einem Lichte zeigen können, in welchem sie höchst überzeugend und treffend sind. Man sehe unter andern, als ein Beyspiel dieser Sache, die fürtreffliche Scene, womit in dem Perser des Plautus der dritte Aufzug anfängt. Ein niederträchtiger Schmaruzer will seine Tochter zu einem Schritt bewegen, den sie verabscheuet. Die verschiedenen

*) S. Denksprüche.

denen Vorstellungen, die das Mädchen ihrem unwürdigen Vater auf die einfacheste und naiveste Art thut, enthalten verschiedene wichtige Punkte der reinesten Moral, und sind auf eine Art vorgetragen, die man ohne starke Rührung nicht lesen kann. Wer eine Scene von comischer Handlung einer so reizenden, aus bloß ruhigen Reden bestehenden, wie diese ist, vorziehen kann, muß gar wenig sittliches Gefühl haben. Für Zuschauer, die etwas höheres als die Belustigung des Auges und der Phantasie suchen, kann der ruhigste Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comischen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt seyn.

Ueberhaupt ist die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieser Art sehr viel bequemer als das Trauerspiel. Tragische Auftritte und Begebenheiten äußern sich in dem Leben selten; da hingegen täglich Geschäffte vorfallen, denen Verstand, Klugheit, Mäßigung der Leidenschaften, Kenntniß der Welt, Rechtschaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünschten Fortgang geben, oder darin das Gegentheil dieser Eigenschaften Verwirrung und Unordnung verursachet. Jedem Menschen, der bloß in den gewöhnlichen moralischen oder bürgerlichen Verbindungen stehet, kommen fast täglich Fälle vor, bey denen sein Betragen gegen andere und seine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unser Körper täglich verschiedenen Zufällen ausgesetzt ist, so ist es auch unser moralischer Zustand: wir sind keinen Tag vor Processen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwistigkeiten mit andern Menschen, vor Feindschaften, vor Betrügereyen, sicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art standhaft zu seyn, und andern Menschen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müssen wir uns selbst, bald andre besänftigen; itzt andere von etwas übezeugen, denn von ihnen Vorstellungen annehmen und mit Unpartheylichkeit untersuchen; itzt andre Menschen versöhnen, denn uns versöhenen lassen; veniam dare petereque vicissim.

Welcher Mensch von Vernunft und Nachdenken wird so gleichgültig, man möchte sagen, so brutal seyn, daß er nicht wünschte, für Geschäffte und Vorfälle, von denen seine Ruhe, sein guter Name, seine Ehre, und oft das ganze Glük seines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muster vor sich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich sucht er in den Büchern der Moralisten Unterricht und Rath; sie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommende Fälle an. Nur die comische Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muster des Guten und des Bösen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet sie ihm die Fälle so genau mit allen Umständen bestimmt vor, daß er nicht bloß sieht, was er zu thun hat, sondern wie er es thun soll; sie giebt ihm nicht blos das speculative, sondern das zum Leben allein nützliche praktische Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle diese wichtige Gegenstände, deren hier Erwähnung geschieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie seyen: also kommt es nur auf den Verstand, und das Genie des comischen Dichters an, durch eine gute Behandlung derselben höchst lehrreich, und folglich für nachdenkende Men-

schen höchst interessant zu seyn. Wie aber nach diesen Begriffen die Comödie nichts anders ist, als die praktische Philosophie durch Handlungen ausgedrukt, so kann nur der mit Fortgang für die comische Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenschaften eines wahren praktischen Philosophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz sagt:

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis. —

Denn blos poetische Talente sind zu solcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze sittliche Leben des Menschen mit Leichtigkeit übersieht, wessen Blike nicht tief in die menschliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgensten Winkel des Herzens erforschet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtschaffenheit in allen Gestalten und Formen kennt, und nicht alle psychologischen und moralischen Ursachen des Unverstandes, der Unsittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comischer Dichter seyn.

Darum wundre man sich nicht über die Seltenheit der zu dieser Gattung erfoderlichen Talente. Nur die ersten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieses Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung ist es unzulänglich, den Foderungen der comischen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um sie zu bekommen, nothwendig die Menschen in ihren mannigfaltigen Verhältnissen und in den mancherley Geschäfften des Lebens gesehen haben, und auch selbst mit in dieselben verwikelt gewesen seyn. Wem dieses mangelt, der kann seine ganze Lebenszeit alle Regeln der comischen Schaubühne studirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu seyn. Die Regeln sind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in diesem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, sehr überflüßig, noch besonders von ihrem Nutzen zu sprechen, da aus dem angeführten schon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit streitig machen könne. Daß die comische Bühne nirgend, und in Deutschland am wenigsten, das ist, was sie seyn sollte, ist blos der Nachläßigkeit derer zuzuschreiben, die das Schiksal der Künste in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieser herrlichen Erfindung, die Menschen zugleich zu belustigen und zu unterrichten, nicht einsehen. Dieses benimmt aber der Wichtigkeit der Sache selbst so wenig, als der schlechte Zustand der öffentlichen Anstalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten sollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, die die Länder regieren, Schuld hat, diesen Veranstaltungen ihre Würde benimmt. Man sieht die Bühne als eine Lustbarkeit an. Da sie es unstreitig ist, und, ohne von ihrer belustigenden Kraft das geringste zu verlieren, einen höchst wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtschaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann; so ist es eine eben so große Barbarey, sich dieser Vortheile nicht zu bedienen, als es seyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Lustbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich dieselbe zu. Indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieser Philosoph berichtet, daß Epicharmus und Phormys, beyde aus Sicilien, zuerst eine bestimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber soll Crates, der nur wenig Jahre vor dem Aristophanes gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag sie also irgend eine Lustbarkeit gewesen seyn, wie die heutigen Fastnachts- oder Aschermittwochs-Lustbarkeiten: wie denn fast alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer solchen Lustbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verschiedenen Orten geschieht, von einigen zum Possenreißen aufgelegten Personen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antastende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteste Form derselben in Athen scheinet noch nahe an ein solches Possenspiel zu gränzen. Aristophanes wirft seinen Vorgängern und selbst seinen Zeitverwandten vor, daß sie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meist aus Possen bestehen. Wir werden bald einen Umstand bemerken, der diesen schlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit setzen wird. Es kann auch seyn, daß die Comödie ihren Ursprung von Freudenfesten genommen, welche nach Einsammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke so natürlich sind. Allem Vermuthen nach sind die ersten Lustspiele, aus denen hernach die völlige Comödie entstanden ist, blos persönliche Satyren gewesen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um so viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Personalsatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie sich in drey verschiedenen Formen gezeiget. Die alte Comödie, nach der ersten uns bekannten Form, ist um die 82 Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die sich darin hervorgethan haben; den Eupolis, Cratinus und Aristophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieser Comödie machen können. Die Handlung ist von wirklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Personen werden nach ihren wahren Namen genennet, und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und sogar bey der Vorstellung gegenwärtige Personen auf. Dabey war sie ganz satyrisch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es sey in Staatsgeschäfften, oder in andern Angelegenheiten begangen, oder wer übel gehandelt, die Geschäffte der Republik nicht gut geführt, oder wem sonst der Dichter übel gewollt hat, der wurde darin öffentlich zur Schau ausgestellt und gemißhandelt. Selbst die Regierung, die politischen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beschreibt diesen Charakter der alten Comödie auf folgende Weise:

> Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae,
> Atque alii quorum Comoedia prisca virorum est,
> Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
> Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui

Famo-

Famosus, multa cum libertate notabant *).

Demnach war diese Comödie eine beständige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuschauer. Die mechanische Einrichtung der Fabel kömmt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptsache waren die beissenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienser. Oft war der Inhalt allegorisch: Wolken, Frösche, Vögel, Wespen, wurden als Personen eingeführt.

Man wundert sich jetzt darüber, daß damals den Comödienschreibern eine so ausgelassene Freyheit verstattet worden, da es heute zu Tage einem sehr übel bekommen würde, wenn er den geringsten Bürger auf der Schaubühne beschimpfte. Insbesondre kann man sich kaum vorstellen, daß Aristophanes ungeahndet das ganze atheniensische Volk, das ist, seine Zuschauer selbst, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beissendste Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienser hätten eine solche unwiderstehliche Lust an witzigen Spöttereyen gehabt, daß sie es gut geheißen, auch wenn sie noch so beleidigend gewesen, nur damit sie lachen könnten. Der Pater Brümoy meinet, daß den Dichtern diese Freyheit aus Politik verstattet worden, und daß die Vornehmen sich gerne mißhandeln lassen, damit das Volk über dem Lachen vergessen möchte, ihre Aufführung ernsthafter anzusehn. Aber alle diese Auflösungen scheinen nicht hinlänglich zu seyn, und zum Theil sind sie falsch. Denn daß dem Volke selbst die persönliche Satyre anstößig gewesen sey, ist daraus abzunehmen, daß diese Freyheit durch ein öffentliches Gesetz ist eingeschränkt worden. Daß es sogar sehr empfindlich geworden sey, wenn ein Dichter sich unterstanden, die Regierung zu tadeln, sieht man aus dem Beyspiel des Dichters Anaximandrides, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen satyrischen Verses gegen die Regierung, der doch viel weniger sagt, als tausend Stellen des Aristophanes. Erwähnter Dichter soll in einer Comödie folgenden Vers des Euripides.

Ἡ φύσις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

auf folgende Weise parodirt haben:

Ἡ πόλις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

Die Regierung hat es befohlen, und kehrt sich nicht an die Gesetze.

Woher hatte denn Aristophanes so viel Freyheit?

Die wahre Auflösung dieser Sache scheinet aus der ursprünglichen Form und den ersten Rechten der Comödie herzuleiten zu seyn. Diese war dem Vermuthen nach, wie wir schon angemerkt, zuerst nichts anders, als eine grobe Lustbarkeit, die vermuthlich nur an Bacchusfesten *) erlaubt gewesen, und darin bestanden, daß ein Trup Lustigmacher sich an einen Ort hingestellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geschwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieser Muthwillen gehörte mit zu der Festfreyheit, und blieb hernach der sogenannten alten Comödie; so daß Aristophanes auf der Schaubühne, an den festlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge sagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne schwere Strafe nicht würde gesagt haben. Man konnte ihn deßhalb nicht belangen, weil ein Gesetz oder eine alte Gewohnheit diese Freyheit rechtfertigte. Diese Muthmaßung wird noch dadurch bestätiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förm-

*) Serm, I. 4, 1 - 5.

*) S. Art. Aristophanes.

förmliches Gesetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig gewesen wäre, wenn sie nicht vorher durch ein Gesetz oder etwas eben so mächtiges, wäre gut geheißen worden.

Erwähntes Gesetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche die mittlere Comödie genennt wird. Die nunmehr aristocratisch gewordene Regierung in Athen verbot, wirklich lebende Personen aufzuführen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, sonst behielt die Comödie die vorige beißende Art. Sie war also sehr wenig von der ersten unterschieden, weil die Handlung und Personen so geschildert wurden, daß niemand sie verkennen konnte. **Aristophanes** und andre, die in der mittleru Comödie geschrieben haben, wußten also das Gesetz zu hintergehen, und blieben eben so ausgelassen wie vorher; nur mit dem Unterschied, daß ihre Personen nicht mehr unter ihren wahren Namen erschienen. Da also das Gesetz nicht kräftig genug war, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, so wurde endlich durch ein neues Gesetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieses gab zu der neuen Comödie der Griechen Gelegenheit. Die durfte keine wirkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Personen und Sachen mußten erdichtet seyn, so wie sie in der heutigen Comödie sind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten sehr viel weniger Reizung haben, als das Wirkliche, was man selbst erlebt hat, so mußten die Dichter den Abgang dieser Reizung durch die künstlichen Verwiklungen und alle mechanische Bearbeitung des Plans ersetzen. Dadurch wurde also die Comödie erst zu einem wahren Kunstwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und, wie es scheint, fürtrefliche Meisterstüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieses Dichters, und lassen uns den Verlust seiner Werke desto lebhafter empfinden.

Es scheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich besinne mich nicht, irgendwo gelesen zu haben, wie lange sie gedauert. Die Römer fiengen erst viel später, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 Olympias an, diese Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen gespielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Versöhnung der erzürnten Götter angesehen *). Sie empfiengen sie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber diese sie eingeführt, oder von welchem Volke sie nach Etrurien gekommen seyn, ist unbekannt. Die ersten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauspieler waren. Die Form ihrer Comödie ist unbekannt. **Cicero** urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal gelesen werden **). Kurz auf den Ennius folgten **Plautus** und **Cäcilius**; diese nahmen ihre Comödien, so wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen ist, aus den griechischen Dichtern der neuern Comödie, die sie zum Theil frey übersetzten. Zu des **Augustus** Zeiten war **Afranius** vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterscheidete sich vom **Terentius** darin,

*) Ludi scenici inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur. Primi scenici ex Hetruria acciti.

**) Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur, de Clar. Orator.

in, daß seine Personen Römer waren, da jener nur griechische Personen aufgeführt hat.

Die römische Comödie wurde, nach der Verschiedenheit der Personen, in verschiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextas, trabeatas, togatas und tabernarias. Die beyden ersten hatten ihre Namen davon, daß sie Personen, die in den vornehmsten öffentlichen Aemtern stunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorstelleten. Die Togata führte Personen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatpersonen war. In der Tabernaria wurden die Personen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieser Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechischen Mantel, womit die spielenden Personen gekleidet waren, also genennt.

Von dem ersten Anfang der neuen Comödie wissen wir wenig zuverläßiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien sich etwas von der römischen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geschmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach sich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol seyn, daß sie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr so entstanden ist, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt sich auch kaum der Mühe, in der Untersuchung über den Ursprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das sechzehnte Jahrhundert hinauf zu steigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieses Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Possenspiele gezeiget hat. Indessen verdienet doch angemerkt zu werden, daß schon unter dem Papst Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geist des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß sogar eine noch ältere französische Comödie, von der Gattung des niedrig Comischen, l'Avocat Patelin genannt, sich noch bis auf diesen Tag auf der französischen Schaubühne erhält. Erst mit dem siebenzehnten Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Gestalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derselben in listigen Ränken, seltsamen Zufällen, Verkleidung und Verkennung der Personen, und in nächtlichen Abentheuern gesucht wurde. In dieser Art haben sich vorzüglich die spanischen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer bessern, und der Würde dieses Schauspiels anständigern, Gestalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stüke auf die Bühne, davon verschiedene werden gespielt werden, so lange die comische Schaubühne selbst bestehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernsthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalt hervorgebracht. Aber auch in dem höhern Comischen scheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Possenspiel sey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernsthaftesten Stüken lustige Bediente und näkische Cammermädchen antrifft.



Von der **Komödie** überhaupt handeln, ausser dem, was Aristoteles, in s. Poetik, im 2ten, 4ten, 5ten u. a. Kap. (s. den Art. **Dichtkunst, Poetik**) davon sagt, unter mehrern, in lateinischer Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Comoedia Commentatiunculae, in dem 8ten B. S. 1682 des Gronovschen Thesaurus, bey dem Westerhovschen Terenz, Hag. Comit. 1726. 4. 2 B.

2 B. u. an andern Orten mehr. — L. Victoris Fausti de Comoedia Libellus, bey dem Lindenborgischen Terenz, u. a. a. O. m. — Io. Bapt. Casalii de Trag. et Comoedia lucubratio, im 8ten B. S. 1598 des Gronovschen Thes. — De Comoedia, ejusque apparatu omni et partibus Comment. von Lil. Greg. Gyraldus, in s. Histor. Poetar. Basil. 1545. 8. S. 667 in den Eruditor. aliq. de Comoedia et comic. vers. Comment. Bas. 1568. 8. S. 1 u. f. und im 8ten B. S. 1474 des Gronovschen Thesaurus. — Explicatio eorum omnium, quae ad Comoediae artificium pertinent von Franc. Robortelli, bey s. Explicat. in Libr. Aristot. de Poetica, Flor. 1548. f. 1555. f. — De comicis versibus, Diatriba von Joach. Camerarius, bey s. Ausg. des Plautus, Bas. 1551 und 1558. 8. in den Eruditor. aliquor. de Comoedia et comic. versib. Commentat. . . Bas. 1568. S. 126. und im 8ten B. S. 1578 des Gronov. Thes. — Ant. Viperani, in s. Poetica, Antv. 1579. 8. im 12ten u. 16ten Kap. des 2ten Buches, S. 112 u. f. De origine Com. deque ejus generibus; de notatione et definitione Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter se conferuntur, quidquid sit Tragicom. explicatur. — De Comoedia et Trag. ejusque apparatu omni et partibus, und De versibus comic. tractatus, von Jul. Ces. Scaliger, aus dessen Poetik (Gen.) 1561. f. gezogen, und in den angezeigten Comment. S. 32, so wie in dem 8ten Bande des Gronovschen Thes. S. 1494 abgedruckt. — Ex Aristotele Ars comica, von Ant. Riccoboni, bey s. Poetica, Poeticam Aristotel. p. paraphrasim explicans . . . Vic. 1585. 4. — Disputatio in qua ostenditur, praestare Comoediam atque Tragoed. metrorum vinculis solvere, nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illar. decorem ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem, solidamque utilitatem percipi, von Paolo Beni, Pad. 1600. 4. — Gegen diese Schrift ist der Scenophylax . . des Luc. Scaranno, Ven. 1601. 4. gerichtet. — De Comoedia, Commentar. von Tarq. Gallucci, bey s. Vind. Virgil. Rom. 1621. 4. — Die 23te der Praelect. Poeticar. des Jos. Trapp, Oxon. 1718. 4. — De Comoediis Epistol. von Marc. Ant. Ferrati, in s. Epistol. Ven. 1738. 4. S. 219. — Pro Comoedia commovente, scrips. Chr. F. Gellert, Lips. 1751. 4. Deutsch, im 1ten St. von G. E. Lessings Theatr. Bibl. und bey C. F. Gellerts Abh. v. d. Fabeln, Leipz. 1773. 8.

In italienischer Sprache: Giamb. Gyraldi Cintio, in s. Discorsi intorno all comporre de' Romanzi, delle Commedie etc. Ven. 1554. 4. — Ant. Minturno in s. Poet. Tosc. Ven. 1564. 8. S. 110 u. f. — Discorso intorno all Componimento della Comedia, von Bern. Pino, bey der Erofilomachia des Sforza d'Oddi, Ven. 1586. 8. — Discorso intorno alla composizione delle Comedie von Fabric. Sanseverino bey der Komödie De' Furori des Niccola degli Angeli, Nap. 1590. 12. — Discorso in cui . . . . . . si mostra, come si possono scrivere lodevolmente le Comedie e le Trag. in prosa, e di molti precetti di cotal arte copiosamente si ragiona, da Agost. Michele, Vin. 1592. 4. — Risposta (auf die vorhergehende, und die, unter den lateinischen Werken angezeigte Schrift des P. Beni) in difesa dell metro . . . in particolare nelle Trag. e Comedie . . di Faust. Summo, Pad. 1601. 4. Auch handelt der sechste s. Disc. poet. Pad. 1600. 4. davon. — Della Comedia, eine Abh. des Oraz. Marta, in s. Prose, Nap. 1616. 4. — Udeno Nisieli, in s. Proginnasmi poet. N. 30. 31. 32. des dritten Bds. S. 79. u. f. N. 62 und 64. des vierten Bds. S. 182 und 186. und N. 13. 14. 15. des fünften Bds. S. 64 u. f. der Ausg. von 1695. — Adriano Politi, in s. Lettere, Vin. 1624. 8. S. 335. — Giov. B. Gegliano

in den Annotazioni, bey s. Komödie L'Uccelatojo, Vin. 1627. 4. — Della Comedia, come cominciasse, delle parti, dell fine e delle specie di esse von Agost. Mascardi, der sechste Disc. der parte prima s. Prose volgari, Ven. 1630. 12. — Il Partenio, Dial. da Giov. Bat. Savaro del Pizzo, R. 1655. 4. (Zur Vertheidigung der Komödie in Versen.) — Didascalia, ovvero Dottrina comica di Gir. Bartolomei . . . Fir. 1658. 4. — Della Comedia Italiana, e delle sue regole ed attinenze, conferenze tra un Cavaliere, e l'autore delle lettere critiche, Ven. 1752. 8. von Jos. Ant. Constantini. — Osservaz. contro critiche sovra un Trattato della Comedia Ital. . . . Ven. 1752. 8. von Giov. Ant. Bianchi, unter dem Nahmen Lauriso Tragiense. — Della forza comica, Mant. 1782. 8. von Giamb. Gherardo d'Arco. — Der 2te Th. des 3ten Bdes. der Stor. e Ragione d'ogni Poesia, des Xav. Quadrio, Mil. 1744. 4. handelt, theoretisch und historisch, von dem Lustspiel, und den verschiedenen Arten desselben. — —

In spanischer Sprache: Nueva arte de hazer comedias en este tiempo por Frey Lopo de Vega Carpio in s. Rimas humanas, Mad. 1602. 4. frzsch. unter dem Titel, Nouvel pratique du Théatre von dem Abt Charnes, in den Pieces fugit. d'hist. et de litter. Par. 1704. 12. — Idea de la Comedia de Castilla, por Jos. Pellizer de Salas de Tovar. Mad. 1639. 4. — Dissertacion, o Prologo sobre las Comedias de Espa"a, von Ant. Nasarre y Ferriz, vor den Comedias y Entremeses di Mig. de Cervantes Saavedra, Mad. 1749. 4. 2 Bd. —

In französischer Sprache: Du caractère et de l'instruction de la Comédie, von L. de Balsac, in s. W. Par. 1664. 12. — Projet d'un traité sur la Comédie, von Fenelon, in der Lettre à Mrs. de l'Acad. franç. oder den Reflex. sur la Rhetor. et sur la Poet. S. 57 der Amsterd. Ausg. von 1730. — Reflex. sur nos Comédies franç. excepté celles de Molière, et sur les Comédies italiennes et françoises, von Ch. de St. Evremont, in dem 3ten Bde. der Samml. s. W. Lond. 1725. 12. — Du Bos in s. Reflex. crit. sur la Poesie, et sur la Peint. Sect. XXI. Du choix des sujets de la Comédie. Où il en faut mettre la Scène. Des Comed. Rom. S. 151 des 1ten Bds. der Dresdn. Ausg. — Disc. sur la Comédie, ou Traité histor. et dogmatique des Jeux de Théatre, et autres divertissemens, p. P. le Brun, Par. 1731. 12. — Observat. sur la Comédie, et sur le genie de Molière, p. L. Riccoboni, Par. 1736. 12. — Lettre sur la Melanide, Par. 1741. 12. (Zur Vertheidigung des rührenden Lustspieles) — Ch. Batteux, in dem Cours de Belles Lettres, T. II. Sect. 2. Art. 3. S. 311 der Ausg. von 1755. und ebend. S. 379 der Raml. Uebers. 4te Aufl. — Reflex. sur le Comique larmoyant, p. Mr. M. de C. (Chassiron) Par. 1749. 8. und im 3ten Bde. des Rec. de l'Acad. de Rochelle; deutsch im 1ten St. S. 1 u. f. von Gotth. Ephr. Lessings theatral. Bibliothek. — Le bâtard legitimé, ou le triomphe du Comique larmoyant, Par. 1751. 12. von Garnier. Louis Racine in dem 5ten Kap. des 3ten Bds. s. Remarques sur les Trag. de Jean Racine, S. 130 der Amsterd. Ausg. von 1752, unter der Aufschrift: En quoi consiste le plaisir de la Comédie et de ce sel qui assaisonnoit les Comed. grecques. — Das 16te Kap. im 2ten Bde. von Fr. Marmontels Poet. franç. S. 471. Par. 1763. 8. — De la nature et des fins de la Comédie von Ch. Batteux, in den Mém. de l'Acad. des Inscript. und in den Quatre Mémoires de Mr. l'Abbé Batteux . . . Geneve (Berl.) 1781. 8. S. 155. — De l'art de la Comédie, ou Detail raisonné des divers parties de la Comédie et de ses differens genres . . . p. Mr. de Cailhava, Par. 1772. 8. 4 B.

(Nur die beyden ersten Bände gehen eigentlich die Theorie der Komödie überhaupt an; der erste handelt, in 31 Kap. Du choix d'un sujet; de l'etat, de la fortune, de l'age, du rang, du nom des personnages; du choix du lieu de la scène; du choix du titre; des vers et de la prose de la Comédie; des prologues; de l'exposition; de l'action, du noeud, des incidens; du point où doit commencer l'action d'une fable comique; de la diction; du dialogue; des scènes; de la liaison des scènes; des monologues; des actes; de l'entr' acte; de l'art de prevenir les critiques; de la decence et de l'indecence; de la gradation; des unités; de l'amour; de l'interêt; des reconnoissances; des tableaux; de l'illusion théatrale; de la vraisemblance; des aparté; du comique, du plaisant, des causes du rire; des méprises, des equivoques, de ce qu'on appelle qui pro quo; des surprises; de la catastrophe et du dénouement; und der zweyte, in 43 Kap. Des différents genres (de la Comédie) en général; des coméd. heroiques; des pièces à spectacle; des coméd. ballets; des pièces à scenes detachées; des pièces à scenes detachées dans lesquelles une divinité préside; des coméd. allegoriques; du genre gracieux; du genre larmoyant; des pièces d'intrigue en général; des pièces intrig. par un valet; des pièc. intrig. par une soubrette; des pièc. intr. par les maitres; des pièc. intrig. par plusieurs personnages; pièc. intrig. par une ressemblance; pièc. intrig. par un evenement ignoré des acteurs; pièc. intrig. par une chose inanimée; pièc. intrig. par des noms; pièc. intrig. par un deguisement; pièc. intr. par le hazard; du genre mixte; des pièc. à caractère; de ce que nous entendons par caractère; du choix des caractères; des caract. generaux; des caract. nationaux; du caract. des professions; les caract. des hommes n'ont pas plus changé, que ceux des professions; des caracteres propres aux personnes d'un certain rang; des caract. propres à tous les rangs; des caract. de tous les siècles et de ceux du moment; des caract. principaux ou simples, des caract. accessoires, des caract. composés; examen de quelques caractères; on peut faire usage de tous les caractères; du contraste des caractères; de l'opposition des caractères; du titre des pièces à caractère; de l'exposition des caractères; de l'action dans les pièces à caractere; du dénouement des pièces à caractere; des episodes, manière de les lier aux caract. principaux et de placer les caractères accessoires, embonpoint d'une pièce; de l'art d'epuiser un sujet, un caractère; du but moral. Die beyden folgenden Bände enthalten Untersuchungen über die Nachahmungen Molieres und einiger andern französischen, neuern komischen Dichter. Die Ueberschriften der Kap. versprechen mehr, als die Kap. enthalten; tief eingedrungen ist der Verf. nirgends; indessen ist sein Werk denn doch das ausführlichste, was über die Komödie geschrieben worden ist. Eine neue Ausg. erschien 1786. 8. 2 B.) — Domairon, im 2ten B. S. 226 f. Principes generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — —

In englischer Sprache: Dissertation on Comedy, Lond. 1750. 8. — R. Hurds Abhandlung über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie, bey s. Commentar über die Epistel des Horaz an die Pisonen und an den Augustus, Lond. 1753 und 1766. 8. 3 B. Deutsch, im 2ten B. S. 25 u. f. der Eschenburgischen Uebers. in vier Abschn. über das Gebiet der Trag. und Komödie; Ueber das Genie der Komödie; über Fontenelle's Begr. von der Komödie; über das Gebiete des Possenspieles. — Das 4te Kap. in Th. Wilkes General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt, S. 37 u. f. of Comedy, its end etc. — Das 2te Kap. in der Art of poetry on a new plan, Lond.

Lond. 1761. 8. 2 B. B. 2. S. 160 (von geringer Bedeutung) — On the Province of Comedy von J. Aikin, in s. Miscell. Pieces, Lond. 1773. 8. Altenb. 1775. 8. — Das 14te — 29te Kap. in W. Cooks Elements of dramatic Criticism, Lond. 1775. 8. S. 118 u. f. Of Tragi-comedy; of the origin and progress of comedy; of the laws of comedy, etc. — Essay on Comedy, by B. Walwyn, Lond. 1782. 8. Deutsch vor dem 28sten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — H. Blair, in der 47ten Vorles. des 2ten Bds. s. Lectures on Rhet. and Belles Lettres, S. 528 der Ausg. von 1783. 4. 2 B. — —

In deutscher Sprache: In J. C. Gottscheds Versuch einer kritischen Dichtkunst handelt das 11te Kap. des 2ten Th. von Komödien. — Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne, von G. B. Straube, im 23ten St. der Beyträge zur krit. Historie der deutschen Sprache. — Schreiben über die Komödie in Versen, von Joh. El. Schlegel, ebend. im 24ten St. und auch im 3ten Bde. s. W. S. 65. — Andre Vertheidigung der nicht gereimten Komödie, im 26ten St. der gedachten Beyträge. (Eine tiefer gehende Untersuchung über diese Materie findet sich in J. J. Engels Ideen zu einer Mimik, Th. 2. Br. 34.) — Untersuchung, ob man in den Lustspielen den Character übertreiben solle, in den Beytr. zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 266. — Von den Personen und Vorwürfen der Komödie, von M. C. Curtius, bey s. Uebers. der Poetik des Aristoteles, Han. 1753. 8. — Vom Verfalle des Komischen im Lustspiel, ein Aufs. im 8ten B. der Unterhaltungen, Hamb. 1769. 8. und auch, wofern ich mich nicht irre, im 3ten Bde. der Litter. Chronik, Bern 1788. 8. — J. A. Eberhard, in s. Theorie der sch. Wissenschaften, Halle 1783. 8. S. 198 u. f. — J. J. Eschenburg, in s. Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 225 der Aufl. von 1789. — Ueber den Zweck des Lustspieles, eine Abh. von J. F. Jünger, vor s. Lustsp. Verstand und Leichtsinn, Leipz. 1786. 8. — C. Meiners, im 16ten Kap. S. 170 s. Grundrisses der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. Lemgo 1787. 8. —

S. übrigens die, bey dem Art. **Drama** angeführten Schriften, als welche, größtentheils, im Ganzen hieher gehören. — —

Der Ursprung des Lustspieles selbst liegt meines Bedünkens, in dem natürlichen Hange des Menschen, etwas anders, als er wirklich selbst ist, vorzustellen. Dieser Hang offenbart sich, so bald seine Einbildungskraft in Thätigkeit gesetzt wird; und diesem gemäß finden wir bey öffentlichen Feyerlichkeiten und Lustbarkeiten, vorzüglich aber, wie es sich von selbst versteht, bey religiösen Feyerlichkeiten, und also schon in dem rohesten Zustande der Menschheit, allenthalben die ersten Keime aller Arten des Drama. Jedes Volk hat wenigstens etwas ihm ähnliches aufzuweisen, und bey jedem ist es, ursprünglich, mit der Religion verbunden, oder eine religiöse Lustbarkeit gewesen. Freylich aber schreibt das Lustspiel der neuern, gebildeten, Völker (als welche hier vorzüglich nur in Betracht kommen) sich, in seiner bessern Gestalt, eigentlich von einem einzeln Volke her. Obgleich, nähmlich, jedes derselben, ursprünglich, seine, ihm eigenthümlichen Festlichkeiten gehabt, und jene Keime sich auch, nach Maßgabe der Art und der Grade seiner Geistesbildung, sehr verschiedentlich gezeigt, und sehr mannichfaltig entwickelt, so wie, durch seine besondre Verfassung, durch seinen Zustand der Sitten, u. d. m. gleichsam ihre besondre Farbe erhalten haben: so ist doch die griechische Komödie sichtlich das Muster ihres Lustspieles gewesen, und hat ihm diese seine bessere Gestalt gegeben. Schon durch die gewöhnliche Benennung desselben (**Komödie**) wird dieses erwiesen. Mag das Wort von Schmausen, Singen, Tanzen, oder von Dorfschaft gebildet seyn; es zeigt immer seinen Ursprung bey diesem Volke an; und mehrere Beweise hiefür werden sich

in der Folge finden. Nicht, daß es, bey den Griechen, sogleich in seiner Vollkommenheit erschienen wäre. Jener erste Keim desselben glich hier, so wie bey andern Völkern, demjenigen, was es nachher geworden ist, sehr wenig. Es war die allmählige Frucht roher, aus dem Stegreif gemachter, Spottlieder, welche von gemeinen Landleuten, in Thierhäute gehüllt, und das Antlitz mit Weinhefen beschmiert, bey den Festen des Bacchus gesungen, oder vielleicht lustiger Schwänke, und Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, welche zwischen die, von andern gesungenen Lieder eingemischt wurden, (S. Aristot. Poet. c. 3 und 4. Horaz an die Pisonen, V. 275. Athenäus Deipnos. Lib. II. S. 40. Lugd. B. 1657. f. und die Commentatoren der ersten.) und die mit der spätern eigentlichen Komödie nichts gemein hatten, als daß die Sänger, unter angenommenen, oder andern, fremden Gestalten, über die Thorheiten und Gebrechen Andrer Lachen erwecken wollten. Daß diejenigen, welche auf diese Art ihre Fröhlichkeit ausließen, dabey, mehr oder weniger, maskirt auftraten, das heißt, sich in lächerliche Wesen, in Satyren, verkleideten, und so wohl durch das, was sie über = oder von Andern sagten, als durch das, was sie selbst vorstellten, zu belustigen suchten, erhellt zur Gnüge daraus, daß alles dieses bey den Festen eines Gottes vorfiel, zu dessen Gefolge die Wesen dieser Art gehörten, und daß das nachherige **Satyrspiel** (als dessen Grundlage, der Chor, aus dergleichen Wesen bestand) allgemein für die allerälteste Art des griechischen Drama ausgegeben wird. (S. Casaub. de Satyr. Poes. c. 1. S. 17 u. f. Ed. Ramb.) Auch fanden dergleichen Verkleidungen noch viel später Statt, (S. Euripid. Bacchae, V. 111 u. f. Phoen. V. 798 und den Scholiasten zu dieser Stelle) so wie, in viel spätern Zeiten noch, diese Feste mit ausgelassenen Spöttereyen verbunden waren (S. Aristoph. Ran. vorzüglich V. 387 u. f.) Indessen hatte die Feyer derselben doch schon etwas dramatisches. Wahrscheinlicher Weise wurden in den, bey ihr üblichen Tänzen, die besondern Veranlassungen zu diesen Feyerlichkeiten, oder sonst irgend eine der Begebenheiten des Bacchus, dargestellt, oder sollten doch durch sie dargestellt werden, und das Ganze war also schon, wenn nicht eine Handlung, doch ein Schauspiel, welches durch lächerliche Personen, gleichsam aufgeführt wurde, und mit Verspottung von Thorheiten und Gebrechen Anderer verknüpft war. Freylich aber wollten die Darstellenden noch nicht so wohl **über**, als **durch** sich, und nur über **Andre**, Lachen erwecken; und auf diese Art entstand das satyrische Drama, welches also, und wenn wir den Begriff von Lustspiel im weitesten Umfange nehmen, als die **älteste** oder **erste** Gattung desselben in Griechenland anzusehen ist, und auch noch in spätern Zeiten diesen Charakter beybehielt. (S. Casaub. a. a. O. c. 3. S. 91 u. f. und die fernere Geschichte desselben, bey den Art. **Satyrisches Schauspiel** und **Trauerspiel**.) Aus ihm entwickelte sich, Zweifelsohne sehr balde, und wenigstens ehe als es zu derjenigen regelmäßigen Gestalt gelangte, in welcher wir es in dem Cyklopen des Euripides finden — — die **zweyte** Gattung des Lustspieles, oder die **eigentliche griechische Komödie**, das heißt, die Vorstellung solcher Personen, welche **über sich** Lachen erregen sollten, als wodurch die letztere, meines Bedünkens, sich eigentlich von dem ersten unterscheidet, ob die Kunstrichter gleich sie bis jetzt dadurch noch nicht von ihm unterschieden haben. In ihr treten nähmlich diejenigen **selbst** auf, welche, ursprünglich, bey jenen Festen nur von andern verspottet wurden; oder sie besteht vielmehr aus belachenswerthen Personen, und jenes bestand nur aus lächerlichen. Wer aber zuerst Menschen, **in eigener Person**, Dinge sagen, oder thun ließ, welche sie den Zuschauern lächerlich machen mußten, oder bey welcher der verschiedenen griechischen Völkerschaften dieses zuerst geschah, läßt nicht mit Gewißheit sich bestimmen.

Zwar gedenkt Aristoteles (Poet. c. 5.) ausdrücklich des Epicharmus und Phormis unter den Sicilianern, und des Krates unter den Atheniensern, als der Erfinder dessen, was die Handlung der Komödie, oder die Fabel derselben, heißt; und Suidas und der noch ungedruckte Commentator des Thrac. Dionysius (s. R. Bentleii Opusc. philol. Lipſ. 1781. 8. S. 257 u. f.) nennen den Susarion von Megara als Urheber der Komödie; allein wahrscheinlicher Weise waren mit jenen Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, und mit jenen Verspottungen von andern, schon Nachmachungen der Thorheiten und Gebrechen derselben, in so fern sich diese sinnlich machen ließen, verbunden; und hiemit war der erste Schritt auch zu der Bildung dieses Drama gethan. Der zweyte mußte nun von selbst bald erfolgen. Es war sehr natürlich, daß diejenigen, welche bis jetzt nur lächerliche Vorfälle von andern erzählt hatten, diese endlich von sich selbst erzählten, oder sich selbst zuschrieben, und so die bloße Erzählung in das ungefähr, was wir jetzt Monolog nennen, oder sich selbst in diejenige Person verwandelten, welche sie lächerlich machen wollten. Der Vorfall wurde dadurch anschaulicher, und mußte folglich mehr Vergnügen erwecken. Daß sich dieses vollkommen mit den Fortschritten des Drama überhaupt verträgt, sieht man noch an der Art und Weise, mit welcher sich die Hekuba, die Phönizierinnen, die Bachantinnen, und a. St. m. des Euripides eröfnen. Wenn auch das vollkommen von diesen Eröfnungen gilt, was Lessing (Dramat. No. 48 und 49) behauptet hat: so zeigen sich doch sichtlich die ersten Anfänge der dramatischen Kunst darin. So gut, wie Polydor, z. B. die Zuschauer berichtet, woher er kommt, und wie er dahin gekommen ist, u. s. w. eben so gut konnte auch eine andre Person eine ganze, lustige oder lächerliche Geschichte von sich den Zuschauern mittheilen; und brachte diese Art der Erzählung schon dem eigentlichen Drama näher, wenn sie die, jedem darin berührten Vorfall gemäße Empfindung immer auszudrücken, und diejenigen, welche sie darin redend oder handelnd einzuführen genöthigt war, oder einzuführen für gut fand, durch Gebehrde und Ton der Stimme nachzumachen suchte. Genug, daß dadurch allein begreiflich wird, wie das Drama, anfänglich, nur **Einen** Schauspieler haben, oder nur aus **Einer** Person bestehen, und doch schon **Drama** heißen konnte. Auch wissen wir aus der Art und Weise, wie, z. B. vordem die Passion in der christlichen Kirche abgesungen wurde, und wie, dem Loubere zu Folge (Descript. du Royaume de Siam. Amst. 1714. 8. 2 B.) die Chinesische Komödie gespielt wird, daß Erzählung und Drama sich vereinen lassen, und bey rohen Völkern immer mit einander vereint sind. Und wie hätte denn auch erst Krates die Komödie in dramatische Form gebracht, wenn die Erfinder der komischen Masken, und Prologen, so wie diejenigen, welche zuerst mehrere komische Schauspieler einführten, unbekannt waren? Noch mehr erhellt dieses aus dem, was Aristoteles von diesem Dichter selbst sagt. Er soll zuerst von der jambischen Art der Komödie (ἰαμβικῆς ἰδέας) abgegangen seyn; und wenn man nun auch nicht aus einer andern Stelle in den Schriften des Philosophen (De Republ. Lib. VII. c. 17.) wo, **Jamben** und Komödien zu sehen, den Knaben untersagt wird (τοὺς δὲ νεωτέρους οὔτ' ἰάμβων, οὔτε κωμῳδίας θεατὰς νομοθετητέον) schließen will, daß es, noch zu seiner Zeit, eine besondre **dramatische Dichtart**, Jamben genannt, gegeben habe: so läßt jener Ausdruck, im Zusammenhange, sich wenigstens doch nicht auf das, was sonst auch durch Jamben bezeichnet wird, auf bloße Satire ziehen. Ferner soll Krates den Innhalt und die Fabel der Komödie zuerst **allgemein** gemacht haben (καθόλου ποιεῖ λόγους ἢ μύθους); folglich muß diese Fabel, wenn er eine solche Veränderung mit ihr vornehmen sollte, denn doch vor ihm schon da, oder die Thorheiten und Gebrechen, welche verspottet wurden, müssen schon,

wie nur noch blos Freywillige (ἐϑελονταί) aus dieser Verspottung eine Lustbarkeit machten, in Handlung gesetzt, und die Komödie eine Art von Kunstwerk gewesen seyn. Auch ist es ja höchst wahrscheinlich, daß bey jenen Festen sich, sehr balde, gewisse Personen gleichsam ein Vorrecht zu dieser Lustigmacherey anmaßten, und so zum voraus auf Mittel zu der Erreichung ihres Entzweckes sannen, oder eine Art von Entwurf zu ihren Possen machten, und eine Art von Plan hinein brachten. Von der übrigen Beschaffenheit dieses dramatischen Volksspieles ist uns aber nichts weiter bekannt; aus den, dem Krates zugeschriebenen Verbesserungen desselben, und aus dem, dem Worte καϑόλου zum Grunde liegenden Begriffe (S. Lessings Dramaturgie, No. 89 u. f.) läßt sich nur schließen, daß sein Innhalt aus einer besondern, wirklichen Begebenheit bestand. — Mit etwas größerer Gewißheit lassen sich die Eigenheiten der, daraus entsprungenen, so genannten ältern, griechischen Komödie bestimmen. Schon die angeführten und einige Stellen mehr des Aristoteles (als Kap. 9. wo von der Benennung der Personen die Rede ist) hätten die Kunstrichter lehren sollen, daß nicht, wie so viele unter ihnen gesagt haben, die Fabel dieser Komödie eine eigentliche wirkliche Begebenheit, oder daß sie durchaus persönlich war. Sie enthielt nur Anspielungen auf dergleichen Begebenheiten, wurde nur dadurch veranlaßt. Noch mehr ist dieses an den übrig gebliebenen Stücken zu sehen. Sicherlich hat Sokrates sich nie, in einem Korbe, in die Luft empor ziehen lassen, um desto ruhiger und freyer nachzudenken, oder sich mit seinen Vorstellungen von der Erde loszureißen, und zu höhern Gegenständen zu erheben; noch haben Aeschylus und Euripides ihre Verse auf einer Wagschaale abwiegen können, um den gegenseitigen Werth derselben zu entscheiden. Ueberhaupt ist die gewöhnliche Abtheilung der griechischen Komödie in dreyerley verschiedene Arten, mancherley Schwierigkeiten unterworfen. Auch hier, wie allenthalben, giebt es nicht genaue, bestimmte Gränzen; die verschiedenen Arten fließen in einander. Was wir, mit einiger Gewißheit wissen, ist, daß, in der gedachten, so genannten ältern Komödie, Nahmen wahrer, lebender, Personen, gebraucht wurden, und daß Cratinus diese zuerst, aber nur die Nahmen gemeiner Menschen, und Aristophanes die Nahmen der Vornehmern auf die Bühne brachte. Allein deswegen bezeichneten diese Nahmen wirklicher Menschen, nicht diese Menschen wirklich, oder den wirklichen Charakter derselben; das heißt, die Satire dieser Art der Komödie war nicht mehr ganz eigentliche, persönliche, Satire, wie sie es, wahrscheinlicher Weise, vor dem Krates, oder ehe, als der Staat sich ihrer annahm, gewesen war; die, auf der Bühne den Nahmen Sokrates führende Person, war nicht der wirkliche Sokrates; oder nicht so wohl Sokrates selbst, als sein Nahme wurde in den Wolken lächerlich gemacht, wie es Lessing (a. a. O. No. 90 u. f.) anschaulich genug gezeigt hat. Und zugleich führten nicht alle Personen derselben die Nahmen wirklich lebender Menschen. Wenigstens wissen wir, z. B. nicht, daß es je einen Athenienser, welcher Strepsiades geheißen, gegeben habe. Auch enthielten andre komische Dichter, welche zu diesem Zeitpunkte gehören, sich, wie z. B. Pherekrates, aller Anzüglichkeiten, und sie können also wohl nicht einmahl solche Nahmen gebraucht haben. Indessen gehört die Ausgelassenheit der ältern griechischen Komödie immer noch zu ihren charakteristischen Merkmahlen; und ist um desto merkwürdiger, da die Dichter derselben, weit entfernt ihren Muthwillen blos mit Privatpersonen zu treiben, das Volk, und die Regierung selbst angriffen. Oeffentliche Begebenheiten, oder Männer, welche an der Spitze derselben standen, scheinen so gar ihr Hauptgegenstand gewesen zu seyn. Sähen wir dieses auch nicht aus den übrig gebliebenen Stücken des Aristophanes: so könnten wir es aus dem Xenophon (De Republ. Athen. c. 2. §. 10. Oper. B. 2. S. 585. Ed. Thim.) wissen.

wissen. Und nur in einem, so ganz demokratischen Staate, als Athen, konnte ein Lustspiel dieser Art entstehen, und eine Zeitlang sich erhalten. Bey einem Volke, wo jeder, welcher wirklicher Bürger war, gleichsam Theil an der Regierung hatte, konnte auch der komische Dichter, so bald er das Bürgerrecht besaß, seine Meinung über dieselbe frey äußern; und vielleicht machte Kleon nur dem Aristophanes jenes Recht streitig, um ihn, wegen seiner Babylonier, desto sicherer anzuklagen. Die Ausgelassenheit der religiösen Feste, wodurch H. Sulzer, u. a. m. jene Kühnheit in so fern vorzüglich erklären zu können glauben, als das Drama aus diesen Festen entsprang, wird selbst nur durch solche Verfassung begreiflich; und das, in dem Texte, angeführte Beyspiel von der Strenge der Regierung gegen diejenigen, welche sich Spöttereyen über sie erlaubten, beweißt nichts für seine Meinung. Er, so wie C. F. Flögel, welcher (in s. Gesch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 51.) ihm die Geschichte des unglücklichen Anaximandrides (eigentlich Anaxandrides) ohne alle Prüfung nachgeschrieben, haben dabey vergessen, daß dieser Dichter zur mittlern Komödie gehört, oder zu einer Zeit (um die 101te Olymp.) lebte, da Spöttereyen dieser Art schon längst, durch Gesetze, ausdrücklich untersagt waren. Wie hätten denn auch, wofern blos durch die Natur der religiösen Feste, jene Freyheit wäre der Komödie verschaft worden, Anaxandrides können zum Tode verurtheilt werden, da der, von H. S. gedachte Vers ja ebenfalls in einer Komödie vorkam? Durfte diese, blos, weil sie aus jenen Festen entsprang, oder mit ihnen zusammenhieng, sich an Alles wagen: so durfte sie es auch zu aller Zeit; denn sie war zu der einen nicht mehr, als zu der andern, daraus entsprungen. Vielleicht hätte aber, selbst in jenem frühern Zeitpunkte, kein anderer Dichter sich, so viel als Aristophanes, so ganz ungerügt, erlauben dürfen. Sein, so ganz republikanischer Geist machte ihn zum Lieblinge des Volkes. Es ist bekannt, daß er die Aufrechthaltung der völligen Freyheit desselben sich sehr angelegen seyn ließ, und daß er deswegen den Kranz von Olivenblättern erhielt. Unter solchen Umständen konnte er zwar angeklagt, aber schwerlich zur Strafe gezogen werden. Eine der Eigenheiten der ältern Komödie, so wie des griechischen Drama überhaupt, schreibt sich aber wohl nur von jenem ihrem Ursprunge her. Es wurde dadurch ein, wirklich bürgerliches, oder politisches, mit der Verfassung selbst, genau verbundenes, in ihr selbst gegründetes Schauspiel; und wenn, was sich nicht läugnen läßt, selbst der größte Theil der schönen Künste bey den Griechen den Gesetzen unterworfen war: so ist der Grund davon meines Bedünkens nur darin zu suchen, daß alle, mehr, oder weniger, in dieser Verknüpfung standen, und, so lange diese Verfassung gänzlich blieb, was sie ursprünglich war, nicht von ihr sich füglich trennen ließen. Bey keinem andern Volke hat dieses Statt gehabt; alle können, mit oder ohne Komödie, fortbestehen: aber Athen mußte erst, mehr oder weniger, aufhören, das alte eigentliche Athen zu seyn, ehe dieses Schauspiel daselbst eingehen konnte. Und eben jenem Umstande hat das letztere noch eine andre Eigenheit zu verdanken. Dieses ist der Chor. Und die Natur des Drama selbst erfordert es so wenig, einen ganzen grossen Haufen von Menschen, als Theilhaber daran anzunehmen, und diesen Haufen, in so fern er immer auf der Bühne blieb, zur Grundlage desselben zu machen, daß man, auf den ersten Anblik, nicht ungeneigt ist, der Meinung des Engländers Brown (s. dessen History of the Rise and Progress of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 126. und in J. J. Eschenburgs Uebers. S. 483.) beyzupflichten, und den Chor, in dem regelmäßigen, auf der Bühne aufgeführten Drama, blos, als den ursprünglichen Zuschauer der, bey den religiösen Feyerlichkeiten, vorgenommenen, oder mit ihnen verbundenen Lustbarkeiten, oder vielmehr das Ganze dieses Drama, als eine veredelte und verschönerte

schönerte Darstellung alles desjenigen zu betrachten, was bey jenen Festen vorgieng. Diesem gemäß wären also auf der Bühne zu Athen nicht blos Handlungen, welche sich eräugnet hätten, sondern gleichsam nur die, bey den gedachten Festen davon gemachten Darstellungen, verschönert aufgeführt worden, oder das, künstlich ausgebildete, von dem Staat aufgenommene, Drama gleichsam blos die Vorstellung einer, ehemahls rohern Vorstellung desselben gewesen. Auch sagen die, wider diese Behauptung gemachten Einwendungen der englischen Kunstrichter (in Eschenb. Uebers. a. a. O.) sehr wenig. Wenn es, z. B. in alten Schriftstellern heißt, daß das satyrische Schauspiel und die Tragödie ursprünglich aus nichts, als dem Chor bestanden, und keine eigentlichen Schauspieler gehabt habe: so sieht jeder, daß hier nicht von dem Trauerspiel, und dem satyrischen Schauspiel, als **Drama**, die Rede seyn könne. Eine Handlung, ohne handelnde- oder ohne Personen, welche solche darstellen, läßt sich nicht denken. Zwar war die Schauspielerkunst, wahrscheinlicher Weise, ursprünglich nicht sogleich ein eigenes, besonderes Handwerk; aber wenn auch der Chor selbst, oder vielmehr ein Theil desselben, anfänglich, die eigentlichen Schauspieler gemacht, oder diese zu jenen gehört hätten, und durch nichts Aeußeres, als Masken, u. d. m. davon verschieden gewesen, oder das Drama, von einzeln Personen des Chores, wäre gesungen, nicht blos declamirt worden: so mußte es doch, wenn es, was es hieß, seyn, und eine Handlung wirklich darstellen sollte, Repräsentanten haben. Ferner mag immerhin aus den, von einem Haufen von Menschen abgesungnen, Liedern das Drama entwickelt worden seyn; wie folgte denn hieraus, daß jener Haufe auch noch, als mitspielende Person, Theil daran behalten mußte? So gar, wenn, wie es sich nicht zweifeln läßt, wirkliche Begebenheiten der Innhalt dieser Lieder, und diese zugleich so dramatisch, als möglich abgefaßt waren, das heißt, aus Wechselgesängen bestanden, oder, z. B. wie der vom Strabo (Lib. IX. S. 425) erwähnte Päan, wirkliche Nachahmungen von Vorfällen enthielten: so war zwar der Uebergang davon zu dem Drama sehr leicht; und es ist sehr wahrscheinlich, daß der Innhalt zu den ersten, rohen Versuchen darin, aus dergleichen Liedern genommen, oder jenes durch diese veranlaßt worden ist; allein, wenn hieraus sich ergeben sollte, daß eine Begebenheit sich auf der Bühne nicht anders, als mit Einmischung derjenigen, welche sie zuvor besungen oder abgesungen haben, aufführen ließe: so hätte ja in allen, aus den Homerischen Gedichten gezogenen Schauspielen, wenn nicht Homer selbst, doch wenigstens einer oder mehrere Rhapsoden auftreten müssen. Freylich aber verträgt jene Meinung des H. Brown sich nicht damit, daß der Chor, bey jedem Stücke, aus andern, oder, bey verschiedenen Stücken aus verschiedenen Personen, bald aus Landleuten, bald aus Frauen, bald aus Eingeweihten, bald aus Rittern, bald so gar aus allegorischen Wesen, Wolken, Vögeln, u. d. m. so wie, bey dem Trauerspiele, aus Personen bestand, welche, mehr oder weniger näher, zu dem Innhalte des Stückes gehörten, und daß er, zu Folge der Brownschen Hypothese, immer nur aus einerley Personen hätte bestehen, und immer nur jene Liedersänger vorstellen können. Das Wahrscheinlichste bleibt also, daß diese Verbindung eines ganzen Haufens von Menschen mit einer Handlung, welche eigentlich von andern Menschen ausgeführt wird, aus dem Zustande der Sitten des Volkes entsprang, bey welchem eine Nachahmung dieser Handlung auf der Bühne erschien. Dieses, so wie jedes frühere, und besonders freye Volk, lebte gleichsam mehr auf öffentlichen Plätzen, als in seinen Häusern. Auch gehen die, von den dramatischen Dichtern desselben dargestellten Handlungen immer unter freyem Himmel, und nicht, wie auf unsern Bühnen, innerhalb vier Wänden, vor, und mußten also auch in der Natur, immer unter einer Menge Zeugen vorgehen; oder, mit andern Worten

ten, der Chor gehörte in Rücksicht hierauf, zu den wesentlichen Theilen des griechischen Drama, und war um desto natürlicher, wenn die Handlung eine öffentliche Begebenheit, oder öffentliche Personen darstellte. Vielleicht trug, indessen, zu seiner Beybehaltung auf der Bühne, auch seine natürliche Verknüpfung mit dem ersten Keime des Drama das ihrige in so fern bey, als das Volk sich einmahl daran gewöhnt hatte, und als die Schauspiele vorzüglich nur bey den Festen des Bacchus gegeben wurden, und diesem besonders gewidmet waren. Noch wahrscheinlicher wird dieses durch die, dem Chore eigenen Tänze, und durch die, von ihm besonders gesungenen Lieder. Schwerlich lassen diese sich befriedigend erklären, wenn wir ihn als bloßen Zuschauer der Handlung, an und für sich allein betrachtet, annehmen. Wie glücklich die Dichter sich aber dieses Umstandes bedienten, wie sichtlich er ihre Stücke in eigentliche Schauspiele verwandelte, welche Mannichfaltigkeit und Abwechselung er diesen verschafte, wie, und welche Regeln für die mechanische Einrichtung des griechischen Drama daraus entsprangen: alles dieses, u. d. m. umständlich, auseinander zu setzen, gestattet der Raum nicht. Manches davon ist in den, bey dem Art. **Chor** angeführten, Schriften erläutert. — Die zweyte Art des eigentlichen griechischen Lustspieles, oder die so genannte, **mittlere** Komödie entstand in der 94ten Olymp. oder ungefähr 400 J. vor der christlichen Zeitrechnung, zu der Zeit, wie Athen unter dem Joch der dreyßig Tyrannen seufzte. Nicht das **Volk**, wie H. S. im Texte sagt, fand die Satire der ältern Komödie anstößig, und schränkte sie durch ein öffentliches Gesetz ein, sondern jene Tyrannen untersagten, vermittelst eines dergleichen Gesetzes, den komischen Dichtern, die Nahmen wirklicher Menschen auf die Bühne zu bringen, oder gaben, wie der Grammatiker Platonius (περὶ διαφορᾶς τῶν παρ' Ἕλλησι Κωμωδιῶν, bey den Vetustiss. Comicor. Quinquag. Sentent., p. Iac. Hertel, Bas. 1560, 8.) sagt, jedem, welcher offenbar von ihnen verspottet wurde, das Recht, sie deswegen gerichtlich zu belangen; und die Furcht hievor, und das, dem Eupolis zu Theil gewordene Geschick, brachte sie nun dahin, nicht mehr, wie sonst, ihre Personen nach lebenden schlechten Heerführern, ungerechten Richtern, und andern schlechten Menschen zu benennen. Aber, daß dieses Gesetz, so bald Athen wieder frey war, nicht für ganz gültig mehr gehalten wurde, und daß folglich, genau gesprochen, mit ihm nicht die Epoche der mittlern Komödie anfangen oder diese sich nicht, durch Enthaltung von Nahmen lebender Menschen, von jener unterscheiden kann, zeigt sich zur Gnüge daran, daß noch in der so genannten neuern griechischen Komödie dergleichen Nahmen vorkommen. Auch hat H. S. selbst schon bemerkt, daß, wo die Dichter der mittlern Komödien dergleichen nicht gebrauchten, sie, doch immer noch unter erdichteten Nahmen, wahre Personen und wahre Begebenheiten darstellten, oder vielmehr die Fabeln ihrer Stücke aus Anspielungen darauf zusammen setzten. Indessen scheinen sie denn doch, seit diesem Gesetz, im Ganzen andre Gegenstände der Verspottung gewählt zu haben. Dem vorher angeführten Grammatiker Platonius zu Folge nahmen sie nun den Innhalt zu ihren Stücken aus den Mythen, oder aus denjenigen Dichtern, welche solche besungen hatten, und stellten das, was von diesen, als ehrwürdig oder rührend, war dargestellt worden, lächerlich und niedrig dar. Nicht daß die eigentliche, dramatische, Parodie einzeler Dichter und einzeler dichterischer Werke erst damahls entstanden wäre. Schon vor der Erscheinung jenes Gesetzes gab es dergleichen Stücke. Die Gigantomachie des Hegemon z. B. welchen Aristoteles (Poet. c. 2.) für den Erfinder derselben ausgiebt, und den er, wahrscheinlicher Weise, nur deswegen so heißt, weil er, im Wettstreite mit andern Parodisten, zuerst den Sieg davon trug, (s. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 699. d. a. Ausg.) wurde viel früher dargestellt. Aber nach dem

Plutus des Aristophanes, der, so wie wir ihn jetzt besitzen, bekannter Maßen aus diesem Zeitpunkte ist, zu urtheilen, behandelten sie dergleichen Gegenstände ohne eigentliche, **besondre** Rücksicht auf ihre Vorgänger. Sie setzten vielleicht nicht so wohl die Kunstwerke derselben, als nur den Innhalt dieser Kunstwerke, in ein anderes Licht, oder travestirten nur die Helden derselben, und hiezu bedurfte es denn nicht solcher Anspielungen, als der Parodie eigen sind, obgleich freylich auch schon dadurch die Verfasser jener Kunstwerke im Ganzen parodirt wurden. Nach einer Stelle in dem Evanthius (De Trag. et Com. vor dem Zeunischen Terenz S. XXVII.) könnte man glauben, daß in diese mittlere Komödie fast immer Satyren mit in die Hundlung eingeflochten gewesen. Eine andre Wirkung jenes Gesetzes aber war, daß, wie aus dem angeführten griechischen Schriftsteller zu erhellen scheint, die Masken nun, was sie sonst waren, Portraits zu seyn aufhörten, (nicht gar erst überhaupt aufkamen, wie Flögel in s. Geschichte der kom. Litter. B. I. S. 342. B. IV. S. 68 behauptet) und daß der Chor wegfiel. Wenigstens sagt die, aus dem Hermogenes (περι των ςασεων in dem Kap. περι συλλογ. S. 97. Ed. Fr. Porti, apd. Ioa. Crisp. 1569. 8.) so oft, und noch von J. J. Rambach, bey s. Ausgabe des Casaubonus De Satyr. Poes. S. 215 Anm. p. angeführte Stelle, meines Bedünkens, nicht, daß jene erst nach dem gedachten Gesetze, einzeln, wirkliche Personen darzustellen anfiengen. Auch würde dieses sich ja auf keine Art mit dem vertragen, was, bey Gelegenheit der Ritter des Aristophanes, von der Maske des Kleon erzählt wird. Und was den Chor anbetrift: so hat wenigstens der Aiolosikon des Aristophanes, welcher in diesen Zeitpunkt gehört, keinen gehabt. Freylich waren aber die Gesänge desselben, schon frühzeitiger, wenigstens im Trauerspiele (S. Aristot. Poet. c. 19. und Aristoph. Av. V. 786.) öfters so schlecht mit der Handlung des Ganzen verbunden, oder standen in so weniger Beziehung damit, daß es eben kein Wunder gewesen wäre, wenn er von selbst aufgehört hätte, und daß es sehr natürlich zugieng, wenn, wie ein alter lateinischer Schriftsteller, Evanthius, (vor dem Lindenborgischen Terenz, Leipz. 1775. 8. S. XXVIII.) erzählt, die verwöhnten Zuschauer auch in der Komödie, jene Gesänge nicht abwarteten, sondern während denselben das Theater verließen. Vielleicht nahmen aber denn doch die Reichern und Vornehmern, welche eigentlich die Kosten zu dem Chore hergaben, und zugleich am mehresten der Gefahr ausgesetzt waren, in der Komödie verspottet zu werden, von diesem Gesetze um desto ehe die Veranlassung, jene Kosten zu verweigern, da vorzüglich der Chor zu dergleichen Verspottungen gebraucht wurde. — Die dritte Gattung, oder die so genannte **neuere** griechische Komödie bildete sich allmählich, aber doch sehr balde, aus der mittlern von selbst, obgleich auch hiezu obrigkeitliche Befehle etwas beygetragen zu haben scheinen. Es soll nähmlich zur Zeit Alexanders, und also zu einer Zeit, da es um die demokratische Regierungsform gänzlich geschehen war, durch ein neues Gesetz auch endlich untersagt worden seyn, nur den Innhalt der Komödie aus wahren Begebenheiten zu nehmen, oder diese, unter irgend einer Hülle, auf das Theater zu bringen. Und der öfterer angeführte Platonius sagt, daß Menander, um dem Argwohn zu entgehen, als ob er irgend jemand persönlich darstelle, die Masken in wahre Carricatur verwandelt habe. Daß, indessen, auch diese neuere Komödie noch mit unter persönlich, oder daß nicht alles in ihr erdichtet war, ist bereits vorher bemerkt worden; und daß einer der berühmtesten Dichter derselben, Philemon, ein, bereits von dem Aristophanes geschriebnes Stück dazu einzurichten wußte, ist aus dem Leben des letztern bekannt. Um also die **wesentlichen Unterschiede** zwischen ihr, und den vorhergehenden Arten genau bestimmen zu können, müßten uns ganze Stücke von ihr übrig geblieben seyn. Nach dem zu urthei-

urtheilen, was wir von ihr wissen, und, von der ältern, im Aristophanes besitzen, war in jener mehr die Fabel, und in dieser mehr der Charakter, das Hauptwerk. So viel ist sichtlich, daß die Handlung, in der letztern, dem Zwecke, Menschen darzustellen, untergeordnet, oder nur dazu erfunden ist, und daß die ältere Komödie also, Vorzugsweise, aus so genannten **Charakter-Stücken** bestand. Alles was die Denkart der von dem Dichter gewählten Personen in ein lächerliches Licht zu setzen vermochte, ist dem Aristophanes willkommen. Und wenn sich gleich die, von ihm dazu gewählten Mittel, an und für sich allein, nicht immer, wenigstens nicht, bey dem Zustande unsrer Sitten, rechtfertigen lassen; und wenn sie gleich, öfters, nicht blos erfunden, sondern ganz eigentlich erdichtet, das heißt, bloße Bilder von menschlichen Handlungen, oder Allegorien sind: so hören sie deswegen doch nicht auf, sehr **zweckmäßig** zu seyn, und können, blos als Mittel betrachtet, noch jetzt zu Mustern der Erfindung dienen, zu Mustern, die nicht nachgemacht, sondern studiert seyn wollen, um an ihnen erfinden zu lernen. Wer sieht nicht, daß oft nur, durch dergleichen Dichtungen, jener Zweck zu erreichen war? Oder wer getraut sich, bessere, als Mittel bessere, an ihre Stelle zu setzen? Auch fehlt es ihnen, in Rücksicht auf die Eigenheiten der Dichtart überhaupt, keinesweges an Werth. Sie sind größtentheils noch für uns lächerlich; und waren unstreitig, für die Griechen, bey einer ganz andern Art von Cultur, es noch weit mehr. Wer blos Possen in ihnen sieht, und diesem gemäß, wie so viele Kunstrichter, die Stücke des Aristophanes, Possenspiele (Farcen) nennt, hat sie, wahrscheinlicher Weise, nur immer an sich selbst, und nie aus dem Gesichtspunkt betrachtet, aus welchem allein sie doch betrachtet werden müssen. Mit der neuern Komödie scheint das, was wir jetzt **Intriguenstücke** nennen, eigentlich den Anfang genommen zu haben. Und in dem griechischen Lustspiel mußte, bey ganz erdichteten Characteren, die Fabel vielleicht um desto ehe das Hauptwerk werden, da, den gedachten Gesetzen zu Folge, diese Charactere nicht so wohl von ihrer bürgerlichen, als häuslichen Seite gefaßt werden durften, und, Falls die Griechen auch, an feinen Unterschieden in blos moralischen Characteren, reicher gewesen wären, doch Begebenheiten, welche nur diese hätten anschaulich machen sollen, oder dergleichen Charactere selbst nicht Reiz genug für sie, wenigstens noch nicht in diesem Zeitpunkte, haben konnten, als daß der Dichter wohl gethan hätte, jene diesen gänzlich unterzuordnen. Ob aber dadurch, wie man beynahe glauben muß, Liebeshändel der Hauptstof, oder die Grundlage der Stücke geworden, läßt, bey unsrer wenigen Bekanntschaft mit dem Innhalt, und der Beschaffenheit derselben, sich nicht bestimmen; und es ist immer zu bedauern, daß nicht wenigstens die, auf uns gekommenen Classificationen des komischen Theaters der Griechen, nach einem andern Maßstabe gemacht worden sind. Wahrscheinlicher Weise besaßen sie schon alle Gattungen der Komödie der Neuern, von dem so genannten heroischen Lustspiele an, bis auf das Possenspiel herab. Daß sie, z. B. sehr frühzeitig bereits ganze dramatische Parodien hatten, ist vorher bemerkt worden. Und mehrere, zum Theil vor dem Hegemon lebende, oder doch ältere Dichter, wie z. B. Epicharmus, Kratinus, u. a. m. scheinen dergleichen Stücke bereits geschrieben, nicht blos einzele Stellen aus andern Dichtern, wie Aristophanes, parodirt zu haben (S. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 698.) Sogar in mehr, als einer Gestalt, scheint die dramatische Parodie von ihnen getrieben worden zu seyn. Es läßt, nähmlich, kaum sich zweifeln, daß die Dichtart, welche unter der Benennung von Hilarotragödie, und Phlyakographie vorkommt, im Grunde etwas anders, als Parodie gewesen. Wenigstens heißt, bey dem Athenäus, der komische Dichter Sopater bald φλοιακογςάφος (Lib. III. S. 86. Lib. XIII. S. 644.) bald παςδωδὸς (Lib. IV. S. 183)

S. 183) und Casaubonus (Animadv. in Athen. S. 167) hat aus dem Suidas und dem Stephanus die Stellen beygebracht, wodurch die Gleichheit dieser Dichtart im Ganzen, erwiesen wird. (S. auch C. F. Flögels Gesch. der komischen Litterat. B. 1. S. 365 u. f.) Hätte nun aber, in der Art und Weise dieser dramatischen Parodien sich gar kein Unterschied gefunden, wie hätten sie verschiedene Nahmen führen, und wie hätte Suidas den Rhinton Erfinder der Hilarotragödie nennen können, da er das wohl wissen mußte, was Aristoteles von dem Hegemon sagt? Oder wäre die Verschiedenheit der Benennung blos aus der Verschiedenheit der griechischen Mundarten entstanden? Und wie konnten, ferner, in der mittlern Komödie, Könige, Fürsten und ganze Völkerschaften, wie es die Titel der übrig gebliebenen Stücke zum Theil besagen, auf das Theater gebracht werden, ohne daß nicht, mehr oder weniger, das, was die Neuern heroische Komödie nennen, daraus entstehen mußte? Auch haben sie Gattungen gehabt, oder griechische Stücke haben Nahmen geführt, von deren Beschaffenheit uns nichts bekannt ist. Hieher gehört die, dem Alcäus, (Suidas, voc. ἀδηφαγια) zugeschriebene **Komötragödie** (κωμωτραγωδία), so wie die **Biologischen** Komödien des Philistion, (Suidas, v. Φιλιστιων) deren noch übrige Fragmente von Nic. Rigault, Par. 1613. 8. gesammelt, und die auch bey J. Rutgers Var. Lect. Lugd. B. 1618. 4. befindlich, so wie von Nic. Morell mit einer lateinischen metrischen Uebersetzung, Par. 1614. 8. herausgegeben worden sind. Was wir mit Gewißheit wissen, ist, daß die Zahl ihrer komischen Dichter sehr groß war. Das, bey dem Fabricius, Bibl. Gr. Lib. II. C. 22. befindliche Verzeichniß derjenigen, von welchen sich noch Nachrichten finden, begreift beynahe 200 Nahmen. Uebrig geblieben ist uns nichts, als einige Stücke des **Aristophanes** (s. dessen Artikel) und Fragmente von sehr vielen, deren Willh. Morell, von 42, Paris 1553. 8. gr. und lat. — Jac. Hertell unter dem Titel, Vetustissimor. sapientiss. Comicor. Quinquaginta . . . Sententiae. Bas. (1560.) 8. gr. u. lat. Brix. 1612. lat. und neu aufgelegt mit dem Titel: Biblioth. Quinquag. vetustiss. Comic. . . Veron. 1616. 8. — Heinr. Stephanus, unter dem Titel: Comicor. graecorum latinorumque Sentent. Par. 1569. 16. gr. und lat. wovon die griechischen wieder, Frankft. 1579. 8. gr. und lat. erschienen sind. — H. Grotius, mit der Aufschrift: Excerpta ex Trag. et Comoediis gr. . . . Par. 1626. 4. gr. und lat. — J. Clericus, Menandri et Philemonis Fragm. Amstel. 1709. 8. gr. und lat. herausgegeben hat. Auch finden sich deren noch in den, von R. Winterton, Cambr. 1628. 1635. 8. und von R. F. P. Brunk, Strasb. 1784. 8. u. a. m. gesammelten Sentenzen der griechischen Dichter; und von der griechischen Komödie handeln noch besonders, der Grammatiker Platonius (περὶ διαφορᾶς τῶν παρ' Ἕλλησι κωμῳδιῶν und περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων; bey der ersten und mehrern Ausgaben des Aristophanes, so wie bey der oben angeführten Hertelschen Sammlung.) — Fr. Vavassor, in s. Schrift, De ludicra dictione, im 4ten - 6ten Kap. des ersten Abschnitts, De Comicis Poetis, de Aristoph. und De Menandro, S. 68. u. f. Ed. Kapp. — Brumoy, in dessen Theatre des Grecs, sich, im 5ten Bde. S. 247 der Ausg. von 1763 ein Discours sur la Comedie grecque, und, im 6ten B. S. 300 eine Conclusion desselben findet. — Brown in s. Hist. of the rise and progreß of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 212 u. f. der Eschenburgischen Uebers. — Piet. Signorelli, im 6ten Kap. des 1ten Buches s. Krit. Gesch. des Theaters, B. 1. S. 135 d. d. Uebers. Bern 1783. 8. — C. F. Flögel, in s. Gesch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 28 u. f. — — Uebrigens will ich noch bemerken, daß, nicht, wie H. S. im Texte zu sagen scheint, die Athenienser allein eine Komödie gehabt haben. Wenigstens kann sie den Sicilianern in so fern nicht abge-

abgesprochen werden, als sie zuerst dort in eine Art regelmäßiger Form gebracht worden seyn soll. Und selbst die Megarenser machten Anspruch darauf, obgleich freylich ihre Komödie zu einem Sprichworte Anlaß gab. Auch waren nicht einmahl alle Dichter der neuern Komödie, wie Diphilus, Posidippus, u. a. m. gebohrne Athenienser. — —

Ausser dem eigentlichen Lustspiel, hatten aber die Griechen noch andre Arten von dramatischen Vergnügungen, welche sich nur zur Komödie rechnen lassen. Zu diesen gehören **erstlich die Mimen.** Sie scheinen deren von mehr als einer Art gehabt zu haben; wenigstens kommen dergleichen unter verschiedenen Benennungen vor: aber ich bekenne gern, daß es schwer wird, sich von allen einen bestimmten, deutlichen Begriff zu machen. So gar die Ursache, warum sie, Vorzugsweise, Mimen hießen, läßt nicht, bestimmt, sich angeben; und über die Beschaffenheit dieser Dichtart überhaupt giebt das, was Aristoteles von den Mimen des Sophron und des Xenarchus (Poet. c. 1.) sagt, sehr wenig Auskunft. Daß sie, wie Dacier in s. Anmerk. zum Aristoteles behauptet, aus einem Gemische von Erzählung und Gespräch bestand, läßt sich durch nichts erweisen. Etwas mehr Licht darüber erhalten wir dadurch, daß die 15te Idylle des Theokrit (S. Theocr. Dec. Eidyllia, ex rec. Valckenaer, Lugd. B. 1773. 8. S. 188 u. f.) eine Nachahmung einer der Mimen des Sophron seyn soll. Diesem gemäß wäre nicht so wohl, unmittelbar, eine Handlung, als ein Gespräch darüber, oder vielmehr eine Handlung über, und bey Gelegenheit einer andern Handlung darin dargestellt, oder, von den Personen des Stückes selbst, eine andre Handlung darin gleichsam nachgemacht worden; und hieraus würde ihre Benennung sich vielleicht am füglichsten herleiten lassen. Die, eigentlich darin handelnden Personen hätten keinen andern Zweck gehabt, als irgend eine andre Handlung zu sehen; und was ihnen bey dieser Gelegenheit begegnet, was sie gehört, gedacht, wäre der Innhalt der Mime, oder die Personen selbst darin mehr, gleichsam leidend als thätig, gewesen. Wenigstens ist die angeführte Idylle des Theokrit von solcher Beschaffenheit. Natürlich ließen aber auch verschiedene der, in der einen Handlung begriffenen Personen, sich in die andre Handlung einmischen oder redend einführen, so wie Tanz und Gesänge, damit verbinden. Ob aber alle Arten der, von den alten Schriftstellern erwähnten Mimen eben diese Einrichtung gehabt, und aus ähnlichen, gemeinen Personen, bestanden haben, und ob zu den Mimen überhaupt auch die vorher erwähnte Phlyakographie und Hilarotragödie zu rechnen sind, muß ich der Entscheidung Anderer überlassen; ich will mich mit der Anzeige dieser Arten begnügen. Dem Plutarch zu Folge (Sympos. Lib. VII. Probl. 8. Oper. B. 2. S. 712. E. Frcft. 1620. f.) gab es, 1) **ernsthafte**, oder größtentheils niedergeschriebene (ὑποθέσεις) und **scherzhafte** (παίγνια) und wenn, in dieser Stelle, gleich nur von römischen Mimen die Rede zu seyn scheinet: so ist denn doch kein Zweifel, daß die Griechen deren nicht gleichfalls von beyden Arten gehabt haben sollten. (S. Ulpian. ad Demosth. Olynth. S. 36.) Die erstern waren länger, und scheinen zusammengesetzter gewesen zu seyn (vergl. mit eben diesem Schriftsteller, De Solert. Animal. Oper. B. 2. S. 973. E.) die letztern waren schlüpfrigen Innhaltes; und dergleichen lassen sich den Griechen um desto minder absprechen, wenn man die Possen (Φλυακας) des Sotades zu den Mimen rechnet. (S. Athen. Lib. XIV. S. 620.) 2) Gab es, so genannte, **männliche** und **weibliche** Mimen (μίμους ἀνδρείους καὶ γυναικείους. S. Athen. Lib. III. S. 87. und den Pollux, Onomast. Lib. IV. c. 24. §. 174. wo dem Sophron dergleichen zugeschrieben werden). Worin eigentlich der Unterschied zwischen beyden bestand, oder aus welchen Eigenheiten diese verschiedene Benennung derselben entsprang, weiß ich nicht mit Gewißheit zu

zu bestimmen. Kamen, in den weiblichen, z. B, blos weibliche, und, in den männlichen, blos männliche Personen vor: so würde die, von dem Theokrit, in seinen Syrakuserinnen, nachgeahmte Mime des Sophron, weder eine männliche, noch eine weibliche haben seyn können, weil, wenigstens in der Nachahmung, Personen beyderley Geschlechtes, aufgeführt werden. Vielleicht hieng aber auch diese Benennung von den, Vorzugsweise, darin handelnden Personen ab? Oder vielleicht waren die Mimen des Sophron selbst nur immer aus Personen einerley Geschlechtes zusammengesetzt? 3) Hieß eine Art derselben **Mimijamben**, für deren Urheber der Gesetzgeber der Arkadier, Cercidas, ausgegeben wird. (S. Stob. in Μεγαλη πολις. und den Vales. ad Ammian. Marc. Lib. XXX. c. 4.) Ob die Verschiedenheit zwischen ihnen und den andern Mimen, blos aus der Versart entstand, läßt, so wahrscheinlich es seyn mag, sich wohl nicht ganz ausmachen, ob es gleich gewiß zu seyn scheinet, daß die Mimen des Sophron nur in einer abgemessenen Prose abgefaßt waren. (S. die Adnot. in Arg. Adoniaz. Theocr. von L. C. Valkenaer, bey s. Theokrit, S. 200 u. f.) 4) Der, so genannten Biologischen, dem Philistion zugeschriebenen, und von verschiedenen Schriftstellern für Mimen gehaltenen, Komödien, glaube ich, wenigstens, in so fern erwähnen zu müssen, als sie, meines Bedünkens, nicht eigentliche Mimen oder als die, von einem spätern Philistion geschriebenen, und aus verschiedenen Schriftstellern bekannten Mimen, nicht eigentliche Komödien waren. 5) Mimische Schauspieler kommen unter sehr vielerley Benennungen, vor; wenigstens haben die Neuern, vom Scaliger (Poet. Lib. I. c. 10) an, sich gar kein Bedenken gemacht, diesen Nahmen den, im Athenäus (Lib. XIV. S. 620 u. f.) erwähnten Hilaroden oder Simoden, Lysioden, Kinädologen, Auloden, Dykälisten, Phallophoren, Autokabdalen, Phlyaken, Ithyphallen, u. s. w. beyzulegen. Aber — was sonderbar genug ist! — keinesweges im Texte des Athenäus, sondern nur in der lateinischen Uebersetzung, wird von ihnen das Wort **Mime**, gebraucht, und sie werden unmittelbar hinter den Liedersängern und Rhapsoden, mit einem συνεχῶς ἡμῖν ἐπιφαίνονται eingeführt. So gar aus dem, was von denen, welche, der Beschreibung nach, noch am ersten für Vorsteller von irgend einer Handlung anzusehen sind, von den Dykälisten, oder vielmehr von der Veranlassung zu ihrer Benennung (S. 621. E.) gesagt wird, (ὡς ἄν τις σκευοποιοὺς εἴπῃ καὶ μιμητάς) erhellt, meines Bedünkens, daß weder diese noch jene, eigentliche dramatische Gedichte haben aufführen können. Nur die Magoden (ebend. C.) scheinen zuweilen sich darauf eingelassen zu haben. Auch beweißt der, den mehresten zugeschriebene Auf- und Anzug, so wie das, was ausdrücklich von ihnen erzählt wird, daß ihr Geschäft in der Absingung von lyrischen oder epischen Gedichten allerhand Art bestand; und sie lassen höchstens in so fern zu den Schauspielern sich zählen, als sie größtentheils, in einer besondern Kleidung, oder auch in Masken dabey auftraten, und ihre Declamation mit Gebehrdenspiel vielleicht begleiteten. Mit der allgemeinen Anzeige jenes Irrthumes also ist, meines Bedünkens, hier genug von ihnen gesagt; wer mehr zu wissen wünscht, kann es, bey dem Athenäus (a. a. O.) in Scaligers Poetik (Lib. I. c. 10.) bey dem Vossius (Institut. Poet. Lib. II. c. 21 u. f.) bey dem Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 179 u. f.) und andern, bey dem Artikel **Ballet**, S. 293 angeführten Schriftstellern finden. Ueberhaupt handelt aber von den Mimen der Griechen noch, Brumoy, in dem Theatre des Grecs, B. 6. S. 319 u. f. Ausg. von 1763. Und in dem Versuch über das Bukolische Gedicht, vor der Arethusa, Berl. 1789. 4. S. 14 u. f. kommt mancherley, dahin gehöriges, vor. — Die **zweyte** Art der, zu der Komödie der Griechen gehörenden dramatischen Lustbarkeiten, war die **Pantomime**, oder die Kunst, durch

bloße Bewegung und Gebehrdenspiel, ohne alle Worte, aber unter der Begleitung musikalischer Instrumente, und nach einem Taktmaße, irgend eine Handlung, oder Begebenheit darzustellen. Zwar hat, seit dem Zozimus (Hist. Lib. I.) dem Suidas (v. Ὀρχησις und Ἀθηνοδωρος) u. a. m. immer einer dem andern es nachgeschrieben, daß diese erst unter dem August erfunden, und also in Griechenland auf keine Art getrieben worden sey. Aber schon aus der Stelle des Aristoteles (Poet. c. 1.), daß die Tänzer, vermittelst des Rhythmus (d. h. einer abgemessenen, taktmäßigen Bewegung) und der Gebehrden allein, **Sitten, Leidenschaften** und **Handlungen** nachahmen, erhellt zur Gnüge, daß es den Griechen wenigstens nicht an Begriffen davon gefehlt haben kann; und hoffentlich wird man, weil das Wort **Pantomime** (παντομιμος) zu dieser Zeit noch nicht gemacht war, deswegen allein ihnen nicht auch die Sache selbst, überhaupt absprechen. Indessen scheint sie freylich in Griechenland noch nicht diejenige Gestalt, welche sie nachher in Rom und Italien unter der Regierung des August erhielt, gehabt zu haben, noch eine besondre, für sich selbst bestehende, von allen übrigen getrennte theatralische Lustbarkeit gewesen oder von besondern Künstlern auf öffentlichen Theatern ausgeübt worden zu seyn. Nur gleichsam die Keime dessen, was sie unter den Römern wurde, finden sich bey den Griechen. Nicht daß die erstern gerade von den letztern diese Keime erhalten, und weiter fortgebildet hätten, wie J. J. Rambach in s. Abhandlung von der Orchestik der Griechen (im 3ten B. der Potterschen Archäologie S. 653) sagt. Die Pantomime entwickelte bey den Römern sichtlich, sich aus dem viel ältern Gebrauche, die Deklamation und Gestikulation, in den theatralischen Stücken, zu theilen, einem Gebrauche, der keinesweges, wie der genannte Schriftsteller (a. a. O. S. 631.) zu wähnen scheint, auf dem eigentlichen griechischen Theater, und bey den eigentlichen griechischen Dramen, Statt fand. Aber jene Keime, jene Versuche in der Pantomime sind deßwegen nicht minder da gewesen. Zuvörderst gehören, meines Bedünkens, zu ihnen, die, bey verschiedenen religiösen Festen der Griechen vorkommenden Aufzüge. Es ist bekannt, daß diese, mehr oder weniger, die Begebenheiten des Gottes, dessen Fest gefeyert wurde, darstellten, oder darstellen sollten; und was waren sie also anders, als eine, zwar rohe, aber dennoch wahre Pantomime? Zweytens wird, im Athenäus (Lib. I. S. 22) von dem Telestes erzählt, daß dieser, durch Gebehrde und Bewegung (διόρχήσεως) den Innhalt der Sieben Helden vor Theben des Aeschylus dargestellt habe; und, wenn sich gleich aus dieser Stelle auch ergiebt, daß er nur das, was wir jetzt Balletmeister nennen, bey diesem Stücke des Aeschylus war, und folglich nur die Action des Chores, und vielleicht der Schauspieler gesetzt, obgleich noch immer (wie man aus den Worten des Athenäus schließen muß) in jenem mitgespielt haben, und so gar an der Spitze desselben gewesen seyn kann: so ergiebt sich doch auch daraus, daß diese, von ihm gesetzte, und mit ausgeführte Action, ohne alle Rücksicht auf die Worte des Dichters, den Innhalt des Stückes, oder derjenigen Theile desselben, welche er figurirt hatte, vollkommen anschaulich machte, und also allenfalls für sich allein hätte aufgeführt werden können. Ich übergehe die übrigen theatralischen Saltationen, (man verzeihe den Gebrauch dieses Wortes; das Wort Tanz führt zu ganz irrigen Vorstellungen von der Sache) weil diese, wie es schon durch die ihnen gegebenen, allgemeinen Benennungen Ἐμμέλεια, Κόρδαξ, Σίκιννις, u. s. w.) erwiesen wird, höchstens allgemeine Dinge ausdrückten, und weil, wenn diese Benennung nur die Art der Bewegung des Körpers dabey überhaupt oder die Art der Schritte (Φορά, Pas) nicht die, durch den Chor beschriebenen Figuren, und die eigentlichen Gestikulationen desselben (σχῆμα und δεῖξις) anzeigen, (wie es mir, sogar aus dem, was vom Telestes erzählet wird und sehr wahr-

wahrscheinlich ist) noch weniger als Darstellungen von Handlungen oder Begebenheiten oder einzelen Situationen anzusehen sind. Wohl aber scheinen, ferner, einige andre Tänze hieher gerechnet werden zu müssen, wie z. B. der so genannte Kranichtanz (Γερανος), welcher, dem Plutarch zu Folge (In Thes. Oper. B. 1. S. 9. D. Frcft. 1620. f.) schon vom Theseus eingeführt wurde, der, vom Longus (Pastor. Lib. 2.) erwähnte und unstreitig viel ältere Ἐπιλήνιος oder Weinlesetanz, u. d. m. Allen diesen lag irgend eine einzele Begebenheit, welche sie versinnlichen sollten, zum Grunde. Und endlich läßt sich das, was Xenophon in seinem Gastmahl (c. 2. §. 8 u. f. vorzüglich c. 9. §. 2 u. f. Oper. B. IV. S. 434 und 494 Ed. Thiem.) beschreibt, nicht anders, als geradezu Pantomime nennen; und diese Stelle beweißt zugleich, daß, wenn dergleichen Vorstellungen noch nicht auf öffentlichen Theatern gegeben wurden, es denn doch nicht an eigenen Künstlern, welche sich davon nährten, und nicht an einer eigenen Lustbarkeit dieser Art, fehlte. Meines Bedünkens hatten die Griechen, zur Zeit ihrer Blüthe, zu viel Geschmack, als daß sie eine Kunst sehr hätten begünstigen können, welche immer den Verfall des ächten Drama nach sich ziehen mußte. (S. übrigens die, bey dem Art. **Ballet** angeführten Schriftsteller und die Folge dieser Zusätze) — Eine **dritte** Art der, von den Griechen getriebenen, und zur Komödie gehörigen, dramatischen Lustbarkeiten, waren die — **Nevrospasten**, oder, was wir Marionettenspiele nennen. Daß dergleichen bewegliche Figuren ihnen frühzeitig bekannt waren, erhellt aus dem, was Herodot (Euterp. c. 18. S. 153. Ed. Reiz.) von den Feyerlichkeiten bey den Festen des Bachus in Aegypten sagt. Auch Aristoteles (De mundo, c. 6. Op. B. 1. S. 472. G. C.) hat ein Gleichniß von ihnen entlehnt. Leider, wissen wir aber auch, daß die Athenienser dem Nevrospasten Pothinus zu seinen Possen das Theater einräumten, worauf die Stücke des Aeschylus und Euripides gespielt wurden (Athen. Lib. I, S. 19. E.) — —

Die Komödie der **Römer** war, in der Gestalt, und in der Art ihres Ursprunges, der griechischen in gewisser Art gleich. Schon sehr frühzeitig (J. v. Chr. 494. J. d. Erb. R. 258-260) wurde ein feyerlicher, religiöser Aufzug eingeführt, bey welchem, dem Dionysius von Halikarnaß zu Folge, (Antiq. Rom. Lib. VII. c. 72. Oper. B III. S. 1491. vergl. mit Lib. VI. c. 13 u. f. B. 2. S. 1066. Ed. Reisk.) Menschen auftraten, welche in so genannte Satyren verkleidet, auf eine lächerliche Art, die dabey übliche kriegerische Saltation nachmachten, und vorstellten, um Lachen zu erwecken. Indessen scheint diese, in angenommener, fremder, Gestalt, zur Verspottung Andrer, getriebene Lustbarkeit nicht eher weiter gebildet worden zu seyn, als bis die Römer, länger als hundert Jahre nachher, (im J. 391. d. Erb. Roms) eine nähere Veranlassung dazu, durch die Hetruscischen Gaukler erhielten, welche, zur Besänftigung des Zornes der Götter, nach Rom berufen wurden (S. T. Livii Histor. Lib. VII. c. 2.). Zwar war das ganze Spiel derselben nichts, als eine stumme, mit Musik begleitete, Saltation, oder Pantomime; und es ist nicht bekannt, was sie dadurch darstellten; aber die jungen Römer, welche diese Pantomimen nachahmten, verbanden solche sehr balde mit rohen, aus dem Stegreif gemachten Versen, in welchen sie sich gegenseitig verspotteten, und hieraus scheint sich eine Art von Kunstwerk gebildet zu haben, das, wenn es gleich noch nicht eine ordentliche dramatische Form hatte, oder eine eigentliche Handlung darstellte, sondern nur aus eben dergleichen Spöttereyen bestand, doch schon als eine Art Schauspieles, unter der Begleitung musikalischer Instrumente, von ihnen gegeben wurde, und den Nahmen **Satire** oder **Sature** (**Mischspiel**) führte. Hiemit begnügten sich die Römer bis zum J. 514 der Erbauung Roms und also über hundert, nicht zwey hundert Jahre

 wir,

wie J. J. Rambach bey s. Ausg. des Casaubonus S. 180. Anm. e. sagt. In diesem Jahre, und also zu einer Zeit, wo die griechische Komödie schon zu ihrer höchsten Blüthe gekommen war, fieng nähmlich Livius Andronicus zuerst an, Schauspiele zu geben, welche aus einer ordentlichen Fabel, oder Handlung bestanden, (ausus est primus fabulam serere) und, wenn wir gleich die eigentliche Beschaffenheit dieser Stücke nicht kennen: so wissen wir denn doch, daß ihr Verfasser ein gebohrner Grieche, und mit der griechischen Litteratur bekannt war, und schon hieraus würden wir, falls es sich, in den auf uns gekommenen Lustspielen der Römer, nicht auch sichtlich zeigte, schliessen müssen, daß diese ihr Lustspiel eigentlich den Griechen zu verdanken hatten. Indessen fehlte es ihnen nicht gänzlich an einer Art von Nationalstücken; und diese müssen, meines Bedünkens, zuvörderst in Erwägung gezogen werden. Als solche sind nähmlich, Vorzugsweise, zuerst diejenige Gattung ihrer Komödie, welche Atellane hieß, und zwar in so fern anzusehen, als der vorher erwähnte Geschichtschreiber ausdrücklich sagt, daß die jungen Römer dieses Schauspiel weder in die Hände der eigentlichen Schauspieler kommen ließen, noch durch die Vorstellung desselben irgend etwas von ihrem Bürgerrechte verloren (vergl. mit dem Val. Max. Lib. II. c. IV. §. 4. u. a. m.). Grundes genug, es von allen andern zu unterscheiden. Von dem Ursprunge desselben wissen wir aber nichts, als daß es seinen Nahmen von einer Campanischen Stadt erhielt. Livius, a. a. O. nennt es genus ludorum ab Oscis acceptum; und der Grammatiker Diomedes (Lib. III. S. 487. apud Putsch.) sagt davon: a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae. Ihrer innern Beschaffenheit nach, glich die Atellane den Satyrspielen der Griechen (argumentis dictisque jocularibus similes Satyricis graecis, Diomedes, a. a. O.). Gleich den Satyren in diesen, waren die Oscier in ihr gleichsam stehende Personen. (In Atellana Oscae ut Maccus, Ebend. und ebend. S. 488.) Auch wurde sie noch, wie schon die Oscier selbst nicht mehr existirten, in der Oscischen Mundart, und, wie es scheint, noch zu den Zeiten des Strabo (Lib. V. S. 233.) gespielt. Indessen, sind, wahrscheinlicher Weise, deren auch in der römischen Mundart geschrieben worden. Dieses läßt sich daraus schließen, daß Vellejus Paterculus (Hist. Rom. Lib. II. c. 9. S. 173 u. f. Ed. Burm. vergl. mit dem Chronikon des Eusebius) den Pomponius Erfinder derselben nennt, und der, da er erst ums J. 662 der Erb. Roms, und später, als andre Dichter, welche deren geschrieben haben sollen, lebte, also wohl nur in so fern, als er vielleicht Veränderungen oder Verbesserungen darin machte, Erfinder heißen, und, wenn er gleich nicht wie R. Hurd (bey s. Horaz, B. 1. S. 177. d. Eschenb. Uebers.) will, in diese Stücke überhaupt, die gemeine (römische) Mundart einführte, deren doch in derselben auch geschrieben haben kann. Eben dieses gilt, dem Casaubonus zu Folge, (de Satyr. Graec. Poes. Lib. II. c. 4. S. 243. Ed. R. vergl. mit Hurd, a. a. O. S. 176 u. f.) von den, dem Dictator Sylla — bey dem Athenäus (Lib. VI. S. 261) zugeschriebenen Stücken. Die, ursprünglich in ihnen herrschende Scherzhaftigkeit wurde, nach dem, was Valerius Maximus von ihnen sagt, (a. a. O.) von den römischen Dichtern etwas gemäßigt. Aber, ob dieses, wie Casaubonus behauptet, (a. a. O. Lib. II. c. 1. S. 184. Ed. Ramb.) durch die, immer mit ihnen verbundenen Exodien (s. die Folge) bewirkt worden sey, und ob Valerius unter der Italica severitate diese verstanden habe, ist mir zweifelhaft; und die Stelle des Cicero, (Epist. Lib. IX. Ep. 16.) welche so oft, und noch in der Uebersetzung der Lebensbeschr. Röm. Dichter von Lud. Crusius, B. 2. S. 226. Anm. x) so wie in Flögels Gesch. der Römischen Litterat. B. IV. S. 91. zu einem Beweise hat dienen sollen, daß die spätern Dichter endlich obscoene Personen

darin

darin hätten auftreten lassen, sagt, meines Bedünkens, nichts, als daß die Mimen an die Stelle der Atellanen traten, nicht, daß aus diesen jene wurden. Nicht besser ist die Meinung des Dubos (Reflex. crit. sur la Poesie etc. T. I. Sect. 21. S. 157. Dresdn. Ausg.), als ob sie nichts, wie Stücke aus dem Stegreif gewesen wären, gegründet. Sie wird zur Gnüge dadurch, daß Naevius (bey dem Aulus Gellius, Lib. XVII. c. 2. §. 8.) und Q. Novius, Pomponius und Memmius (bey dem Macrobius Saturn. Lib. I. c. 10. S. 160. Lond. 1694. 8.) als Verfasser von Atellanen genannt werden, und daß zum Theil noch Fragmente von diesen Dichtern übrig sind, widerlegt. (S. die von Rob. und Heinr. Stephanus herausgegebenen Fragm. vet. Poetar. Par. 1564. 8. so wie die Fragm. veter. Poetar. ed. a Theod. ab Almeloveen, Amstel. 1686.) Auch hat R. Hurd (a. a. O. S. 175 u. f.) es zwar, meines Bedünkens, sehr wahrscheinlich gemacht, daß Horaz, an Statt dieses Schauspiels, das Satyrspiel der Griechen, auf die römische Bühne zu bringen, oder doch jenes, durch die über dieses gegebenen Vorschriften, zu verfeinern suchte; aber ich weiß nicht, wie er, oder L. Crusius, in s. Lebensbeschr. Röm. Dichter, B. 2. S. 225. Anm. x) es würden erweisen können, daß die Oscischen Charactere bereits mit den griechischen Satyrs vertauscht waren, und daß die Atellanen, wie der erste (a. a. O. S. 207) meint, immer den regelmäßigen dramatischen Vorstellungen in Rom, gerade so wie die Satyrspiele in Griechenland, beygefügt wurden, ob er gleich, bey dieser Behauptung, eine Stelle aus dem Scholiasten des Juvenal (zu dem 175ten V. der 3ten Satyre) im Auge gehabt zu haben scheint. Wenigstens widerspricht die, von dem Casaubonus (a. a. O. Lib. 2. c. 1. S. 185) gemachte Erklärung dieser Stelle, gänzlich dem Urtheile, welches Hurd selbst (ebend.) von den Atellanen fällt. Er nennt sie ein lächerliches Possenspiel; und wenn die, zu Rom, vor verschiedenen Jahren ausgegrabene Figur eines Histrio (S. unter andern Flögels Gesch. des Groteskekomischen, Liegn. 1788. 8. S. 27. und das beygefügte Kupfer) der, unter den vorher gedachten stehenden Personen der Atellanen genannte Maccus seyn sollte: so haben die Masken derselben allerdings aus wahren Carricaturen bestanden; aber wir finden, in den alten Schriftstellern zu wenig umständliche Nachrichten von diesem Schauspiel, als daß wir den Charakter desselben genau zu bestimmen fähig wären. Die verschiedenen Litteratoren haben ganz verschiedene Meinungen davon gehegt. Flögel (Gesch. der Röm. Litter. B. IV. S. 89 u. f.) hat einen Theil dieser Meinungen zusammen getragen; es ist nur zu bedauern, daß er sie nicht sorgfältig mit jenen Nachrichten hat vergleichen wollen. Zu den, von ihm nicht angeführten gehört, unter andern, noch die aus dem Dacier (Mem. de l'Acad. des Inscript. B. 3. S. 264 u. f.) genommene Meinung des Quadrio, der (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 311 u. f.) behauptet, daß die Römer über ein und denselben Held immer, zugleich ein Trauerspiel und eine Atellane gehabt, und S. 326 zugleich, daß die Atellanen aus einem Gemische von Tragischen und Komischen bestanden hätten. Auch leitet er geradezu die Tragikomödie der Neuern von ihnen her. Uebrigens scheinen sie, obgleich unter einigen Abwechselungen, (S. Macrob. Saturnal. Lib. 1. c. 10. S. 160. und was er daselbst vom Memmius sagt) sich lange auf dem römischen Theater erhalten zu haben. Nicht allein Juvenal (Sat. VI. V. 71.) sondern auch Suetonius (In Galba, c. 13. S. 674. Lugd. B. 1656. 8.) gedenkt ihrer, und nach seinem Ausdrucke zu urtheilen, könnten deren wohl noch zu seiner Zeit gespielt worden seyn. — Die zweyte Art des, meines Bedünkens, Nationalen Schauspieles der Römer, waren die, genau und immer mit den Atellanen verbundenen, aber doch von ihnen verschiedenen Zwischen- oder Nachspiele, Exodien genannt. Diese bildeten sich aus der vor-

vorher gedachten Satyre, oder Satyre, welche zwar, nach Erscheinung der gedachten Stücke des Livius Andronicus, auf eine Zeitlang verschwand, allein bald wieder zum Vorschein kam, und endlich jene Benennung erhielt. Der angeführte römische Geschichtschreiber sagt dieses ausdrücklich, und setzt zugleich hinzu: conſertaque potiſſimum Atellanis ſunt. Eben so gedenken ihrer, in Verbindung mit den Atellanen, mehrere römische Schriftsteller. Im Juvenal heißt es unter andern:

Urbicus exodio riſum movet Atellanae
Geſtibus Avtonoes
Sat. VI. V. 61.

und im Suetonius, mora in Atellanico exodio (In Tiber. c. 45. S. 381. 8. d. ang. Ausg.) Auch haben mehrere Kritiker unter den Neuern so wohl diese ihre Verbindung, als ihre Verschiedenheit anerkannt. Scaliger (Poet. Lib. 1. c. 10) sagt: aliquando etiam actores extra argumentum introducti, quorum urbanitate adhuc magis animi laxarentur . . . Hoc idem in Atellana dicebatur exodion, quia penitus extra fabulam eſſet. Noch weitläuftiger ist Casaubonus (De Satyr. Graec. Poeſi, Lib. II. c. 1. S. 182 u. f. Ed. Ramb.) so wie Quadrio (a. a. O. S. 328 u. f.) darüber. Nicht anderer Meinung ist R. Hurd (a. a. O. S. 208.). Und Dacier in s. Diſc. ſur la Satire (Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 3. S. 256. vorzügl. S. 264) hat weitläuftig, obgleich, meines Bedünkens, nicht bündig genug zu erweisen gesucht, daß sie mit eben den Masken, wie die Atellanen selbst, und daß folglich auch eben die Personen darin, als in diesen, aber in einem lächerlichen Lichte dargestellt wurden. Um desto mehr ist es also zu verwundern, wie L. Crusius, in s. Lebensbeschr. römischer Dichter, oder vielmehr s. Uebersetzer, B. 2. S. 226. Anm. v. sagen können „daß man die Atellanen zu Exodiis oder Nachspielen gebrauchte;" denn im Texte selbst (S. 227.) werden sie ausdrücklich von einander unterschieden. Eine andre Behauptung in eben diesem Schriftsteller (S. 226. Anm. x), daß nähmlich die Atellanen einen Chor gehabt hätten, ist, wahrscheinlicher Weise, aus der genauen Verbindung dieser mit den Exodien entsprungen. Es ist, indessen, so viel ich weiß, nicht ausgemacht, ob die letztern zwischen den Acten, oder erst nach Endigung des Stückes, obgleich, zu Folge ihrer Benennung, wahrscheinlicher, daß sie zum Schlusse gespielt worden sind. In Ansehung ihrer Eigenheiten erhellt, aus den Versen des Juvenal:

— tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum perſonae pallentis hiatum
In gremio matris formidat ruſticus infans,
Sat. III. V. 174 u. f.

daß allerhand Possen darin vorkamen; und aus dem, was Suetonius (In Tiber. c. 45. S. 381. In Calig. c. 27. S. 460. In Ner. c. 39. S. 633. In Galb. c. 13. S. 674. In Domit. c. 10. S. 799) sagt, daß sie voll von Spötterey und Satyre so gar über die römischen Kaiser, und mit allerhand Liedern untermischt waren. Auch läßt daraus, daß dieser Schriftsteller (S. 633) einen Schauspieler der Atellanen, den Datus, Histrio nennt, noch sich schließen, daß, wie es auch aus der veränderten Verfassung sich wohl von selbst ergab, unter den Kaisern, dieses Schauspiel aufhörte, national zu seyn, oder nicht mehr, wie ursprünglich, von den jungen Römern selbst, aufgeführt wurde. — Die sämmtlichen übrigen Arten der römischen Komödie, machen, meines Bedünkens, wieder in so fern eine eigene und nur Eine Classe aus, als sie, von Anbeginn an, immer nur von eigentlichen Schauspielern, d. h. von Sclaven oder Freygelassenen, gespielt wurden, und also von den Römern selbst immer haben, als gleichsam fremde Producte, angesehen werden müssen. Sie sind von den Grammatikern sehr verschiedentlich abgetheilt worden. Um den Raum zu schonen, ver-

weise ich auf die zu Anfange dieses Artikels angeführten Aufsätze des Evanthius und Donatus, (vergl. mit dem 10ten Kap. des 1ten Buches der Observat. des G. Cuper, S. 64 u. f. Traj. ad Rh. 1670. 8.) so wie auf den Diomedes, (De Orat. Lib. III. ap. Putsch. S. 485 u. f.) Rob. Hurd, (bey s. Horaz, B. 1. S. 214 u. f. d. Uebers.) C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 93 u. f.) u. a. m. Daß die eine Gattung derselben ausdrücklich römisch (togata) heißt, macht sie noch nicht zu einem einheimischen oder Nationalschauspiel. Rom erhielt, wie vorher bereits bemerkt worden ist, seine eigentliche Komödie von den Griechen; und aus dem Horaz (ad Pison. V. 285 u. f.) wird es höchst wahrscheinlich, daß der Innhalt derselben ursprünglich gänzlich griechisch war. Und nicht allein, erst ihre spätern Dichter fiengen an, die Scenen darin, zum Theil nach Italien zu verlegen, oder römische Charaktere und römische Nahmen darin einzuführen; sondern sie scheinen auch immer mehr aus dem komischen Theater der Griechen geschöpft, als einheimische Gegenstände gewählt zu haben, so wie in ihren Nachahmungen glücklicher, als in ihren Originalen gewesen zu seyn. Wenigstens kommt in dem, von dem Sedigitus gemachten, bey dem Gellius (Lib. XV. c. 24) befindlichen, Verzeichnisse von den besten römischen Komikern, keiner von denen, welche vorzüglich Togaten geschrieben haben sollen, und nicht einmahl Afranius, Trotz des ihm, vom Horaz (Ep. 1. Lib. II. V. 57) und vom Quinctilian (Lib. X. c. 1. §. 100. S. 506. Ed. Gesn.) gegebenen Lobes, vor; und kein römischer Schriftsteller hat, so viel ich weiß, weder bemerkt, wenn und von wem deren zuerst geschrieben worden sind, noch daß das Volk vorzüglich Vergnügen an ihnen gefunden hätte. Wohl aber bekennt mehr als einer, z. B. Quinctilian, (a. a. O. §. 99.) Aulus Gellius (Lib. II. c. 23) u. a. m. die Mittelmäßigkeit ihres komischen Theaters. Noch weniger ist dieses bey ihnen, oder bey irgend einem Volke, je das gewesen, was es, wenigstens anfänglich, bey den Griechen war, ein eigentliches **bürgerliches** Schauspiel, oder verbunden mit ihren religiösen Gebräuchen und Festen: es war und blieb eine fremde, anderwärts hergeholte Frucht. Indessen hat die römische Komödie immer ihre Eigenheiten gehabt. Zwar nicht, wie C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 99) zu sagen scheint, ursprünglich einen eigentlichen Chor; Diomedes (a. a. O. S. 489) sagt ausdrücklich: latinae Comoediae Chorum non habent. Auch finden sich, in den übrig gebliebenen Stücken derselben, nirgends Spuren davon. Der Grex, oder die Caterva, welche einige Stücke des Plautus schließt, ist entweder der Chor der Schauspieler selbst, oder der Chor der Musiker, Tänzer, Sänger, Mimen, u. d. m. welche, zwischen den Aufzügen, die Zuschauer unterhielten. (S. Vossii Instit. Poet. Lib. II. c. 26.) Und daß ihre Komödie mit dergleichen Lustbarkeiten verbunden war, wissen wir aus dem bekannten Verse, womit sich der erste Akt des Pseudolus endigt:

Tibicen vos interea hic delectaverit,

und aus einer von dem Diomedes (a. a. O.) aufbewahrten Stelle des Suetonius. Die Musik vertrat die Stelle des Chores; die Stücke wurden dadurch in ihre verschiedenen Aufzüge abgetheilt; und wenn das Wort, Chor, von der römischen Komödie in den alten Schriftstellern vorkommt: so bedeutet es nichts, als dieses. Freylich aber ahmt Plautus, in seinen Stücken, den griechischen Chor in so fern nach, als seine Personen zuweilen ihre Rede geradezu an die Zuschauer richten; und es ist nur lächerlich, wenn verschiedene Kunstrichter, wie z. B. Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Voll. III. P. 2. S. 171) daraus, daß es mit den Regeln des ordentlichen Drama sich nicht vertragen würde, wenn die Personen desselben Rücksicht auf diese genommen hätten, erweisen will, daß jener Grex oder Caterva nicht der Chor der Schauspieler selbst seyn können. Wurde der

Zuschauer einmahl von diesen angeredet: so konnte er auch öfterer von ihnen angeredet werden. Eine andre Eigenheit der römischen Komödie, ist ihr Prolog. Wenigstens kommt im Aristophanes nichts der Art vor; und das, was man in den Tragödien des Euripides allenfalls so nennen kann, unterscheidet sich dadurch von jenem, daß es immer irgend einer bestimmten Person in den Mund gelegt wird, und zur Verständlichkeit des Stückes erforderlich ist. Aber schon im Plautus werden deren, blos im Nahmen des Dichters gleichsam gehalten. Ob sie, indessen, wirklich römischer Erfindung sind, läßt, bey dem Mangel unserer Kenntniß von der Neuern Komödie der Griechen, sich nicht entscheiden. Der wichtigste Unterschied aber zwischen dieser und jener bestand in der Art der Vorstellung. In dem Monolog (Canticum) war nähmlich die Declamation von der Action getrennt; und diese zwischen zwey Schauspieler getheilt. Mehrere Nachrichten hierüber finden sich in dem 3ten B. des angeführten Werkes von Dubos, deutsch, in G. E. Lessings theatral. Bibl. St. 3. vorzüglich im 11ten Abschnitte, worin aber freylich mancherley Dinge, und besonders die Vorstellungen der Komödie, der Mime und Pantomime, öfterer mit einander verwechselt worden sind. Uebrigens scheint die eigentliche Komödie sich bey den Römern nur bis in das zweyte Jahrhundert auf der Bühne erhalten zu haben, und Verginius, dessen Plinius (Epist. Lib. VI. Ep. 21) gedenkt, ihr letzter, eigentlicher komischer Dichter gewesen zu seyn. Mimen und Pantomimen verdrängten, wie Marc Aurel sagt, (Lib. XI. §. 6) das regelmäßige Schauspiel; oder vielmehr dieses artete in jenes aus. Auch läßt sich aus den vielen in Italien damahls gewesenen Theatergebäuden wohl nicht mit so vieler Gewißheit, als Tiraboschi, oder sein Epitomator C. J. Jagemann (Gesch. der fr. Künste und Wissensch. in Italien, Buch VI. Kap. 1. B. 2. S. 304 u. f.) wollen, der Schluß ziehen, daß der Geschmack an dem eigentlichen Drama sehr allgemein gewesen sey. Nicht allein das, was Horaz (Epist. I. Lib. II. V. 185 u. f.) sagt, sondern auch die kleine Anzahl der lateinischen komischen Dichter, erweißt, meines Bedünkens, das Gegentheil. Vollständig ist die Anzahl dieser, weder in Fabric. Bibl. lat. Lib. IV. c. 1. B. 3. S. 238, noch in Flögels Geschichte der komischen Litterat. B. IV. S. 105 u. f. angegeben. Bey dem letztern fehlen die Nahmen des Sutrius, Succius, Dossenus, Pomponius, Novius, Memmius und des vorher gedachten Verginius. Auf uns gekommen sind nur 21 (nicht vollständige) Stücke vom **Plautus** (s. dessen Artikel) und 6 Stücke des **Terentius** (s. dessen Artikel). Von den übrigen sind zum Theil noch Fragmente vorhanden, welche in den bereits angezeigten Sammlungen, und in dem Corp. Poet. lat. Aurel. Allobr. 1611. und 1640. 4. so wie in den, von M. Maittaire besorgten Oper. Poet. lat. Lond. 1713. f. 2 B. sich befinden; und zu den vorher gedachten, von der römischen Komödie besonders handelnden Schriften, und Schriftstellern, gehört noch eine, über verschiedene komische Dichter selbst, als den Livius Andronikus, Naevius, Ennius, Statius Caec. Afranius von Casp. Sagittarius geschriebene Commentatio, Altenb. 1672. 8. Quadrio, in s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 42 u. f. das 7te Kap. des 1ten Buches von Signorelli Kritischer Gesch. des Theaters, B. 1. S. 183 u. f. d. U. — —

Von den **Mimen** der Römer besonders zu handeln, werde ich durch zwey neuere, darüber erschienene Schriften: Dec. Laberii Mimi, Prolog. Praecedit Hist. Poeseos Mimic. apud Romanos, scrips. Frdr. Lieb. Becher, Lips. 1787. 8. und De Mimis Romanor. Comment. Auct. Wern. C. L. Ziegler, Gött. 1789. 8. vorzüglich durch die letztere, überhoben. Was sich über die Art, wie sie vorgestellt wurden, zu der letztern noch hinzu setzen ließe, findet sich im Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol.

Vol. III. P. 2. S. 191 u. f. und im 4ten B. S. 99 u. f. von C. F. Flögels Gesch. der komischen Litteratur, obgleich hier, meines Bedünkens, mit einigen Unrichtigkeiten vermischt. S. übrigens den Art. Ballet. — —

Von den **Pantomimen** der Römer ist bereits bemerkt worden, daß sie nicht unter der Regierung des Augusts erfunden, aber doch zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangt zu seyn scheinen. Macrobius (Saturnal. Lib. II. c. 7. S. 243. Lond. 1694. 8.) sagt ausdrücklich, daß Pylades den alten, rohen Gebrauch dieser Art der Saltation nur **verändert** (mutasse), und Aristonikus, bey dem Athenäus (Lib. I. S. 20), daß Bathyllus und Pylades ihre (die italische) Saltation aus der komischen entwickelt, oder hergeleitet (συνησασθαι) hätten. (S. auch Salmas. ad Vopisc. Carinum, S. 836. in den Script. Hist. Aug. Lugd. B. 1671. 8.) Schon die Hetruscischen Gaukler, welche die ersten Keime der Komödie nach Rom gebracht haben sollen, waren nichts, als eine Art von Pantomimen. Sie drückten das, was sie ausdrücken wollten, sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu . . . ad tibicinis modos, und mit nicht unanständigen (körperlichen) Bewegungen aus. (T. Liv. Hist. Rom. Lib. VII. c. 2.) Noch mehrere Fortschritte mußte die Pantomime dadurch machen, daß, wie wir vorher gesehen haben, die Vorstellung der Monologen im Lustspiele zwischen zwey Schauspieler getheilt wurde, wovon der eine das, was der andre sagte, durch Gebehrde darstellte. Natürlicher Weise legten nun mehrere sich vorzüglich auf sie, und andre lernten zugleich sie immer mehr verstehen, so wie immer mehr Vergnügen an ihr finden. Auch scheint sie sehr balde eine, in so fern für sich bestehende, Kunst geworden zu seyn, als zwischen den Aufzügen, oder zum Beschluß der Stücke, immer irgend etwas, durch bloßes Gebehrdenspiel, dargestellt wurde. Dieses erhellt aus dem, was Suetonius, bey dem Diomedes sagt: (Lib. III. S. 489. Putsch.) Primis temporibus omnia quae in scenae versantur in comoedia agebantur, nam Pantomimus, et Pithaules et Choraules in Comoedia canebant. Sie näherte sich, indessen, nicht so bald ihrer Vollkommenheit, oder gewann nicht so bald allgemeinern Beyfall, als sie eine, der Komödie untergeordnete Kunst zu seyn aufhörte, sich gänzlich von dieser trennte, und zu einem völlig für sich bestehenden Schauspiele bildete. Der Pantomime wollte nun dem eigentlichen Schauspieler nicht länger nachstehen, oder nicht länger ein bloßer Mithelfer seyn; und der eigentliche Schauspieler, welcher dem Pantomimen vielleicht sich vorgezogen sah, suchte diesen, entweder zu verdrängen, oder sonst herab zu setzen. (Diomedes, a. a. O.) Wenn aber diese Trennung eigentlich vor sich gieng, läßt nicht genau sich bestimmen. Dem Diomedes zu Folge (a. a. O.) scheint sie zu eben der Zeit sich eräugnet zu haben, da die gleichen und ungleichen Tibien in das Lustspiel eingeführt wurden; und diese finden sich schon in den Lustspielen des Terenz. Eben so ungewiß ist, daß, wie unter andern Nic. Cusliacht (De Ludis scen. Mim. et Pantom. C. X.) und Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 256.) wollen, die Pantomime, bereits in eben diesem Zeitpunkte, zwischen den beyden punischen Kriegen, in Rom in der höchsten Blüthe gestanden habe, und daß sie damahls schon, ohne Begleitung von Gesängen, welche den Innhalt derselben anzeigten, gespielt worden sey. Das letztere hat eigentlich nie Statt gehabt. (S. den Lucian de Saltat. §. 30. vergl. mit §. 63. Oper. B. IV. S. 366 und 389. Ed. Schm.) Vielmehr ist es, der Natur der Sache nach, wahrscheinlich, daß diese Gesänge gerade da, wie die Pantomime zu einem für sich bestehenden Schauspiel wurde, und vielleicht erst von dem Pylades, (S. was dieser bey dem Macrobius Saturn. Lib. II. c. 7. selbst sagt) damit verknüpft worden sind. Und was das erstere anbetrift: so muß man, um dieses aus dem herauszubringen, was im Macro-

Macrobius (Saturn. Lib. II. c. 10.) von der Tanzlust der Römer zu den Zeiten des Afrikanischen Scipio erzählt wird, eine ganz eigene Leichtigkeit im Schließen besitzen. Wenigstens wird der Pantomime nicht ehe, als in dem Zeitalter des August, besonders gedacht; und hieraus scheint denn, mit etwas mehr Gewißheit zu folgen, daß Pylades und Bathyllus allerdings eigene und große Verdienste um sie gehabt haben müssen. Zwar schreibt der erstere sich selbst (bey dem Macrobius, (a. a. O.) deren nicht mehrere um sie zu, als daß er sie gewissen musikalischen Instrumenten, und dem Gesange (d. h. wahrscheinlicher Weise mit mehrerer oder anderer Musik, und vielleicht erst mit einem Chor von Sängern) verbunden habe; aber hier kann wohl nur von Nebendingen die Rede seyn; und die Kunst selbst wurde durch ihn, und seinen Gehülfen auch veredelt, und gleichsam in ein System gebracht. Ohne diesen Umstand würde, was die alten Schriftsteller, Lucian (a. a. O. 34. Oper. B. IV. S. 369. Ed. Schm.), Zozimus, u. a. m. von ihnen sagen, gänzlich unbegreiflich seyn. Vielleicht giengen, vor ihrer Zeit, die Pantomimen nur auf Erregung von Gelächter aus, oder waren nichts viel besseres, als eine Art von Lustigmacher; und es mußte allerdings also Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn Pylades und Bathyllus höhere Absichten mit ihrem Spiele verbanden, alle Gegenstände, immer der Natur derselben gemäß, darstellten, die tragischen wirklich tragisch, die ernsthaften ernsthaft, u. s. w. behandelten, und so, durch bloßes Gebehrdenspiel, durch bloße körperliche Bewegungen, sehr verschiedene und mannichfaltige Empfindungen erweckten. Vielleicht führten sie auch, zuerst, ganze, zusammenhängende, obgleich noch nicht sehr verwickelte Situationen, und führten diese zugleich völlig zusammenhängend auf? So viel ist gewiß, daß von nun an, Gegenstände aller Art von ihnen dargestellt wurden, und daß so wohl Geschichtschreiber als Dichter Zeugnisse von dem Eindruck liefern, welchen von nun an die Pantomime machte. Die Philosophen besuchten sie fleißig, die Kaiser spielten deren selbst, die Weiber . . . und der große Haufe theilten sich in Factionen. Auch verbreitete sich der Geschmack an ihnen sehr balde, durch die mehresten, den Römern unterworfenen Provinzen, besonders in Asien; und mit dieser Verbreitung nahm, wenn nicht die Kunst, doch das Handwerk an Umfange zu. Zu den Zeiten des Lucian spielte nur immer Ein Pantomime allein alle Rollen oder Personen seines Stückes; und zu den Zeiten des Apulejus (Metam. Lib. X.) gab es deren schon ganze Gesellschaften. Daß, bey dieser allgemeinen Begünstigung, die Pantomime sich lange auf dem Theater erhielt, ist nicht zu verwundern. Noch in den Briefen des, im Anfange des 6ten Jahrhunderts lebenden Cassiodorus (Lib. I. ep. 20. Lib. IV. ep. 51) wird ihrer gedacht. Mehrere Nachrichten von ihr und von verschiedenen berühmten Künstlern darin, so wie von ihrem Geschick, ihrem Einfluß, u. s. w. sind in den, bey dem Art. **Ballet** angezeigten Schriften, gesammelt. Und ebendaselbst ist auch der Unterschied so wohl zwischen ihr, und der gewöhnlichen Pantomime, als dem Ballet der Neuern bemerkt worden. — —

Die Komödie der christlichen Völker überhaupt war, ursprünglich, ein eben solches Ungeheuer, oder ein eben solches Possenspiel, und, wenn sie gleich nicht aus der Religion derselben unmittelbar, und eigentlich entsprang, doch eben so damit, anfänglich, verbunden, wie bey den heidnischen. Zwar erhielt sich in Griechenland und in Asien, unter den Christen, noch eine ziemliche Zeit, in so fern der alte Geschmack, als sie, wenigstens nach den Mustern der Alten, ihre Belustigungen dieser Art einzurichten suchten. Apollinaris, Bischof von Laodicea, schrieb, im vierten Jahrhundert, zum Gebrauch in Schulen, christliche Nachahmungen der besten griechischen Classiker, wozu er den Stoff aus den Begebenheiten des alten Testamentes nahm, und, unter andern, wie es heißt, Trauerspiele in

der

der Manier des Euripides, und Lustspiele in der Manier des Menander (Sozom. Hist. eccl. Lib. V. c. 18). Gregorius von Nazianz machte aus dem Leiden des Stifters der christlichen Religion, ein Trauerspiel nach griechischem Maßstabe, (Χριστος πασχων) das noch übrig, und, nach dem Prolog zu urtheilen, so gar aufgeführt worden ist (Oper. B. 2. S. 253 u. f. Col. 1690. f.). Und, in der Folge, hatte die Komödie der Alten, Einfluß auf die Ausbildung der Komödie bey allen neuern Völkern. Aber, zu gleicher Zeit, entwickelten sich aus den christlichen Religionsgebräuchen selbst, oder auf Veranlassung derselben, allerhand Narrentheidungen, welche den christlichen Völkern eigenthümlich zukommen, und die, ob sie gleich weder eine besondre Handlung darstellten, noch Gespräche enthielten, doch, in so fern zur Komödie gerechnet werden müssen, als die, darin auftretenden Personen, etwas anders, als sie waren, darin darstellten, auf mancherley Weise vermumt darin auftraten, und Lachen erwecken wollten. Dieses waren die so genannten **Narren- und Eselsfeste**, wovon die Memoires pour servir à l'Histoire de la Fête des Foux . . . p. Mr. du Tilliot, Lauf. et Gen. 1741. 4. 1751. 8. Warton, in s. History of engl. Poetry, B. 1. S. 247. St. Arteaga, in s. Gesch. der Oper Kap. 3. B. 1. S. 137 u. f. d. U. C. F. Flögel, in s. Geschichte des Groteskekomischen, Liegn. 1788. 8. S. 159 u. f. mehrere Nachrichten geben, und welche in Constantinopel ums J. 990 ihren Anfang genommen zu haben scheinen. (S. Cedr. Comp. Histor. Baf. 1566. f. S. 527.) Mit ihnen zugleich entstand eine andre Art von dramatischer Lustbarkeit, die, so tragisch sie, zum Theil, auch seyn sollte, sich doch nur als Komödie ansehen läßt, nähmlich die so genannten **Mysterien**. Wenn diese gleich anfänglich nur aus bloßen Aufzügen (Prozessionen), welche die Leidens- oder Auferstehungsgeschichte Christi darstellten, bestanden: so erschienen die spielenden Personen dabey doch in einer angenommenen, fremden Gestalt; und wahrscheinlicher Weise wurden auch sehr balde Gesänge und Gespräche hinzugefügt, so wie mehrere Gegenstände aus der biblischen Geschichte, und aus der Legende, auf diese Art dramatisch behandelt. Indessen ist es nicht ausgemacht, ob sie nicht, ursprünglich, blos in lateinischer Sprache abgefaßt gewesen? Glaublich wird dieses dadurch, daß sie, als religiöse Darstellungen, an hohen Festen, von Priestern und Mönchen, oder doch von den, ihnen untergebenen Schulknaben, und, und wie es scheint, öfterer, wenigstens anfänglich, in den Kirchen aufgeführt wurden. Eben so wenig läßt mit Gewißheit der Ort ihres Ursprunges sich bestimmen. C. F. Flögel, in s. Geschichte der kom. Litter. B. IV. S. 193 nimmt mit vieler Wahrscheinlichkeit Italien dafür an, ob er gleich vorher, S. 127 u. f. nach Tiraboschi, oder Jagemann (Gesch. der fr. Kste. und Wissensch. in Ital. B. 3. Th. 1. S. 486 u. f.) behauptet, daß die Italiener vor dem 13ten Jahrh. kein dramatisches Schauspiel der Art gehabt hätten, und doch zugleich S. 193 nichts wider die, im 11ten Jahrhundert in England erschienene Mysterie von der heil. Catharina einwendet. Aber, so viel ist gewiß, daß, wenn sie gleich, in jenen rohen Zeiten, Mittel des Unterrichts in der Religion für den großen Haufen, welcher die Bibel weder lesen konnte noch durfte, waren, sie nicht blos Erbauung zum Zwecke hatten. Größtentheils spielte der Teufel die Rolle eines Lustigmachers darin. Auch wurden sie sehr balde in den Landessprachen geschrieben; und Ueberreste davon zeigen sich auch in den Spielen der Landleute in verschiedenen Ländern, bey Gelegenheit christlicher Feste, als des Weynachtsfestes, u. a. m. Ich setze noch hinzu, daß, da der Gedanke an eigentlich dramatische Arbeiten nicht wohl ehe Statt finden kann, als bis sich eine Gesellschaft zu ihrer Vorstellung vereint findet, es um desto minder zu verwundern steht, daß dergleichen Werke, bey allen Völkern, zuerst durch religiöse Feste veranlaßt worden,

den, und folglich auch religiösen Innhaltes gewesen sind. Ohne Schauspieler läßt sich kein Schauspiel denken; und, wenn die Menschen, bey jenen Festen, gleich nicht zu solchen Zwecken zusammen kamen: so kamen sie doch zu Einem Zwecke zusammen, so hatten sie doch einen **gemeinschaftlichen** Mittelpunkt; und die Freyheit von aller eigentlichen Arbeit und von allen Geschäften dabey, mußte diese Lustbarkeit um desto ehe herbey führen. Diesem gemäß finden wir denn auch bey allen Völkern, ehe Schauspieler, d. h. Menschen, welche in irgend einer Art von Verkleidung auftreten, oder den andern irgend etwas besonders zu sehen und zu hören geben wollen, als eigentliche dramatische Kunstwerke; und vielleicht würde es nie komische und tragische Dichter gegeben haben, wenn es nicht vorher Mummereyen und Possenreißereyen mancherley Art gegeben hätte. — Aus den Mysterien entwickelten sich sehr balde die so genannten **Moralitäten** (bey den Engländern Interludes), welche größtentheils aus eitel allegorischen Personen bestanden, und durch die, schon in sehr vielen Mysterien vorkommenden Personen der Hofnung, des Todes, des Glaubens, u. d. m. waren vorbereitet worden, so wie, durch den allgemeinen Hang zu allegorischer Dichterey in diesen Zeiten begünstigt wurden, und diesen wieder begünstigten. (S. den Art. Allegorie.) Indessen unterscheiden sich diese von den Mysterien schon dadurch, daß man Versuche zu Charakterzeichnung und rohe Anlagen zu einer Verwickelung oder eine Art von Plan, in ihnen wahrnimmt, da die Mysterien nichts als buchstäbliche Geschichten aus der Bibel, oder aus der Legende darstellen. Natürlicher Weise führte die verschiedene Natur beyder auf diese Verschiedenheit. Allein auch in den letztern traten gewöhnlich lustige Personen auf; und es wäre allerdings zu verwundern gewesen, wenn zu einer Zeit, in welcher die, an den Höfen, und in den Häusern der Großen gehaltenen Lustigmacher, Theil an den Begebenheiten der wirklichen Welt hatten, sie nicht auch in den Begebenheiten auf dem Theater eine Rolle hätten spielen sollen. Nur waren sie hier, wie es sich von selbst versteht, ebenfalls allegorischer Art, welchem gemäß sie öfterer den Nahmen, **Laster** führten. (S. unter andern Hawkins Origin of the Engl. Drama, B. 1. Vorr. S. IX.) Und diese Vermischung von Ernst und Scherz, von Religion und Possenreißerey, so wie jede Form, in welcher die biblischen und heiligen Geschichten allein darzustellen waren, (nähmlich die historische) führten denn wieder (wie es unter andern, Warburton, bey seinem Shakespear, vor dem 5ten Bde. ziemlich wahrscheinlich gemacht hat,) zu der Tragikomödie der Neuern, und zu dem historischen Schauspiele, in welche, wenigstens anfänglich, zum Theil, noch allegorische Personen mit eingemischt waren, wie zum Beyspiel in den Cambyses, bey Hawkins, a. a. O. B. 1. S. 243 u. f. in unsers Klais Herodes, wo Deutschland in Person das Stück schließt, in die Tragedie à huit personnages des Jean Bretoy (1561), worin die Eifersucht eine Rolle hat, u. a. m. und von welchen, wahrscheinlicher Weise, sich noch spätere, allegorisch dramatische Dichtereyen, wie die allegorischen Vorspiele bey allen Völkern, die Masques bey den Engländern, u. d. m. herschreiben, welches bey der Geschichte der Komödie der einzeln Völker, sich zum Theil ausführlicher zeigen wird. Ich will hier nur noch bemerken, daß der Titel der erstern Stücke, Mysterie, der herrschende Titel für alle Stücke höheren, oder ernsthaften Innhaltes war, so wenig dieser Innhalt sonst auch Beziehung auf Religion hatte. So besitzen die Franzosen, z. B. ein Mystère de la Destruction de Troye, und eines de la France (S. Hist. du Th. franc. Amst. 1736. 12. B. 2. S. 417 und 499.) — —

In **Italien** ist, wenn gleich nicht, wie die Folge zeigen wird, als das älteste, denn doch, aus den angeführten Gründen, als das erste Schauspiel, die Vorstellung der **Mysterien**, welche hier den Nahmen Figure, Vangeli, Misterj

Istorie,

istorie, Comedie spirituali führen, anzusehen. Daß diese, überhaupt, wahrscheinlicher Weise italienischen Ursprunges sind, nehmen, wie gedacht, so gar diejenigen an, welche bey andern Völkern deren, in viel frühern Zeitpunkten, finden; und daß verschiedene der, von italienischen Schriftstellern angeführten Vorstellungen dieser Art, nicht wie Tiraboschi oder Jagemann (a. a. O.) und C. F. Flögel nach ihnen, behaupten, blos stumme Schauspiele waren, erhellt sehr deutlich aus den Nachrichten, welche in jenen Schriftstellern davon sich finden. Auch ist der Schluß der erstern, daß, weil bis jetzt, keine Stücke dieser Art aus so frühen Zeitpunkten aufgefunden, deren auch nicht geschrieben worden sind, wohl nicht der bündigste. Doch es lohnt nicht der Mühe, hierüber zu streiten; und es kann immer nicht geläugnet werden, daß die Italiener eine Menge Stücke dieser Art besitzen, und daß deren doch in dem Anfange dieses Jahrhunderts vorgestellt worden sind. (S. Hist. du Th. Ital. p. Ricob. B. 1. S. 110.) Mehrere Nachrichten davon liefern Franc. Cionacci, in den Osservazione alle rime sacre di Lor. de' Medici il vecchio, e di Lucrezia, Fir. 1680. 4. — L. A. Muratori, in dem 2ten B. Dissert. 29. S. 480. f. Antiquitat. Ital. — Maffei in s. Istoria dell Teat. Ital. vor s. Teat. Ital. Ver. 1723. 8. 3 B. — Crescimbeni in s. Istor. della volgar Poes. Lib. IV. c. 13. B. 1. S. 300. Ausg. von 1731. — L. Riccoboni in den Reflex. histor. et crit. sur les differens Théatres de l'Europe, Amst. 1740. 8. S. 4 u f. — Fav. Quadrio, in s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 54 u. f. — Fontanini, oder vielmehr Apostolo Zeno, in der Bibl. dell' Eloquenza Ital. B. 1. S. 488. Anm. a. Ausg. von 1753. — Signorelli, in s. Krit. Geschichte des Theaters, Th. 1. S. 327 und 345. d. U. und andre mehr. Unter andern enthält die Biblioth. Pinelliana ein weitläuftiges Verzeichniß von Stücken dieser Art. — —

Die zweyte, und dem Alter nach, die erste, so wie vielleicht die herrschende Gattung dramatischer Lustbarkeit der Italiener, ist die **Komödie aus dem Stegreif**, Comedia dell' arte, oder a suggetto, welche in den Zanni, oder in dem Arlekin und Scapin, so wie in dem Dottore, im Pantalon, u. a. m. stehende Personen hat, die in den verschiedenen Dialecten Italiens sprechen. Daß dieses Schauspiel unmittelbar mit den Mimen und Pantomimen der Römer zusammenhängt, hat, unter andern, Riccoboni, in s. Hist. du Theat. Ital. B. 1. S. 21 u. f. höchst wahrscheinlich gemacht; und daß es, bis jetzt, sich noch mit dem größten Beyfall auf dem Theater erhält, ist bekannt. (S. unter andern Moore's Abriß des Lebens und der Sitten in Italien, Th. 1. S. 136. d. U.) Aber eine eigentliche Geschichte desselben läßt sich nicht geben, weil, wenn gleich, z. B. mit dem Character des Harlekin mancherley Veränderungen vorgegangen, und jene stehende Personen überhaupt, von Zeit zu Zeit, vermehrt worden sind, doch, von einem Schauspiele, dessen Geschick, größtentheils, von dem Spiele und den Einfällen einzeler Masken abhängt, sich kein bestimmtes Fortrücken denken läßt, und keine eigentlichen Beläge sich finden können. So viel wissen wir, indessen, daß es, wie mit der Wiederauflebung der Wissenschaften, auch die Komödie der Alten wieder aufgeweckt, oder dergleichen wieder, in der gewöhnlichen, regelmäßigen Form, und zwar in Menge, geschrieben wurden, in diesen gleichsam, in so fern eine Nebenbuhlerinn erhielt, als die Mitglieder der verschiedenen Akademien in Italien, und zum Theil die Schauspieler selbst, auch diese vorstellten. Und zugleich können die Arbeiten anderer, wie Beyträge zur Vervollkommung, oder zur Fortbildung derselben, angesehen werden. Von dieser Art sind die sechs Stücke des Angelo Beolci, Ruzzante genannt (Opere, Ven. 1565. 8. Vic. 1598. 8). Zwar kann dieser nicht, wie C. F. Flögel (Gesch. des Groteskekom. S. 31) behauptet,

hauptet, jene stehende Personen, mit ihren verschiedenen Dialecten, zuerst auf das Theater gebracht haben; denn, Flögels eigener Meinung, oder vielmehr Riccoboni's Meinung nach, (ebend. S. 26) schreibt die Maske des Harlekin und des Scapin sich von dem Centunculus der Römer her; und daß die Maske des Pantalon, so wie die verschiedenen Dialecte Italiens, schon vor dem Ruzzante auf der Bühne waren, hat Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 215) gezeigt; aber die Personen des Ruzzante sprechen denn doch in diesen Dialecten, und seine Stücke erhielten allgemeinen Beyfall. Eben so viel Verdienst, als er, erwarb, im Anfange des siebzehnten Jahrhundertes, Flaminio Scala, ein Schauspieler und Vorsteher einer Schauspielergesellschaft, sich dadurch um die Comedia dell' arte, daß er ordentliche Entwürfe zu seinen Stücken verfertigte, welche, so unvollkommen sie waren, und so schlüpfrig die Stücke selbst seyn mögen, doch diese, mehr oder weniger, zu einem Ganzen machten, und wenn nicht zu Mustern, doch zu Beyspielen, dienen konnten. (S. Il Teatro delle favole rappresentative; ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, div. in cinquante Giornate ... Ven. 1611. 4.) Auch schrieben, nach dem Beyspiele des Ruzzante, eine Menge Schriftsteller, welche sich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 227 u. f.) verzeichnet finden, Stücke, in welchen jene Charaktere beybehalten waren. Allein, eben in jenem Zeitpunkte, im Anfange und gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhundertes artete nun auch die Komödie aus dem Stegreife im höchsten Grade aus, ob sie gleich sonst dergestalt die Oberhand erhalten hatte, daß, beynahe während einem ganzen Jahrhundert, nur hin und wieder noch ein regelmäßiges Stück geschrieben, aber keines, auf irgend eine Art, mehr gespielt wurde. In jene wurden nicht allein immer mehr Masken eingeführt, sondern diese alle spielten auch ohne Geist, und ohne Anstand, und wählten zur Vorstellung, abentheuerliche, ungereimte, unzusammenhängende, tragisch-komische Begebenheiten (S. Riccob. Hist. du Th. Ital. B. 1. S. 73. Quadrio, a. a. O. S. 209.) Die Schuld von diesem Verfalle wird, von den Italienern, gewöhnlich, auf den Mode gewordenen Geschmack an spanischen Stücken geschoben. Riccoboni, (Hist. du Th. Ital. B. 1. S. 46) Quadrio, (a. a. O. S. 345.) Des Boulmieres, (Hist. anecd. et raif. du Théatre Ital. Par. 1769. 12. B. 1. S. 14) so wie ihre Ausschreiber, sagen, daß mit Karl dem 5ten im Anfange des sechzehnten Jahrhundertes, die spanische Tragikomödie nach Italien gekommen sey, und diese Wirkung hervor gebracht habe. Aber, wenn nun auch nicht dadurch dem Geschmack der Italiener in so fern ein schlechtes Compliment gemacht würde, als z. B. die französische Bühne, durch die Bekanntschaft der Corneille und des Moliere mit der spanischen, nicht eben verdorben worden ist: so war ja, erstlich gerade in eben diesem, in dem sechzehnten, Jahrhundert so wohl die regelmäßige Komödie der Italiener in dem blühendsten Zustande, als die Komödie aus dem Stegreife noch sehr gut beschaffen, und der Verfall der italienischen Poesie überhaupt fängt sich erst mit dem siebzehnten Jahrhundert an. Zweytens haben die Italiener, so wohl dem Titel, als der Beschaffenheit nach, viel früher, als die Spanier, wirkliche theatralische Tragikomödien, das heißt, dramatische Stücke gehabt, in welchen das Erhabene mit dem Niedrigen, das Rührende mit dem Lächerlichen unter einander gemischt ist; und weit entfernt, daß jene sie von diesen erhalten haben, könnten die letztern wohl von den erstern damit beschenkt worden seyn. Crescimbeni selbst (Istor. della volgar Poesia, Vol. I. Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 262. Ven. 1731. 4.) so wie Quadrio (a. a. O. S. 58) führen ein Stück des Franc. Salustio Bonguglielmi Apollo e Leucotoe an, welches schon mit Ausgange des funfzehnten Jahrhundertes erschien, und nicht allein Tragicomedia

comedia heißt, sondern auch unter die Farcen gesetzt wird. Noch sichtlicher zeigen sich die vorgeblichen Eigenheiten der spanischen Tragikomödie, in der, ums J. 1532 gedruckten, von Quadrio ebenfalls (a. a. O. S. 345) angezeigten, so wie, ausdrücklich als eine spanische Tragikomödie characterisirten, und auch Tragikomödie genannten Ceccaria des Neapolitaners Antonio Epicuro. Von welcher Beschaffenheit aber um diese Zeit die spanische Komödie war, wird die Folge lehren; und es verräth, von Seiten des zuletzt angeführten, italienischen Schriftstellers eine, eben so lächerliche Unwissenheit, als Parteilichkeit, wenn er, um seine Meinung zu erweisen, (S. 333) behauptet, daß Lope de Rueda († 1560) bereits das spänische Lustspiel von dergleichen Ungereimtheiten habe reinigen wollen, und zugleich auf der folgenden Seite wieder erzählt, daß es erst von Lope de Vega († 1635) gleichsam festgesetzt worden sey, daß man, um der spanischen Nation zu gefallen, das Tragische mit dem Komischen vermischen müsse; oder, wenn er S. 345 sagt, daß der gedachte Antonio Epicuro, nur um den Spaniern zu gefallen, sein Stück in dieser Manier geschrieben, und es auf diese Art betitelt habe. Wenn Warburtons bereits angeführte Meinung, daß die Tragikomödie nähmlich aus dem Gemisch von Religiosität und Possenreißerey in den Mysterien und Moralitäten allmählich entwickelt worden, oder der Geschmack an jenen Mißgeburten der Kunst, aus diesen entsprungen sey, gegründet ist: so wäre es wirklich zu verwundern, wenn dasjenige Land, welches, aller Wahrscheinlichkeit nach, zuerst Farcen von der letztern Art hervorbrachte, nicht auch, zuerst, Stücke der erstern Art hervor gebracht haben sollte. So viel ist gewiß, daß, Falls auch die spanische Tragikomödie auf die Comedia dell' arte Einfluß gehabt hat, wie es, unter andern, durch den Character des spanischen Capitäns, welcher eine Zeitlang damit verbunden war, erwiesen wird, doch vom J. 1532 an eine Menge so der Tragikomödien, deren Verzeichniß sich bey dem Quadrio selbst (a. a. O. S. 347 u. f.) findet, von Italienern geschrieben worden sind, aus welchen nun, in dem gedachten Zeitpunkte, im siebzehnten Jahrhundert, der Stoff zu den Komödien dell' arte allgemein genommen wurde. Erst mit Ausgange dieses Jahrhundertes versuchte Piet. Cotta, Vorsteher einer Schauspielergesellschaft, die italienische Bühne von dergleichen Ungereimtheiten zu reinigen. Was alles von ihm, und seinem Nachfolger, Riccoboni, aber vergeblich, geschah, kann man bey dem letztern (Hist. du Th. Ital. B. 1. S. 76 u. f.) lesen. In diesem Zustande ungefähr blieben die Sachen, bis Goldoni erschien, der, wenn er gleich nicht der erste war, welcher wieder gute, und auch keinesweges Meisterstücke, schrieb, und auch den Harlekin und seine Gefährten keinesweges durchaus von dem Theater verdrängte, doch das Verdienst hat, das Vergnügen der Italiener im Schauspielhause vermehrt und vervollkommt, und regelmäßige Lustspiele zuerst, vorzüglich, auf die öffentlichen Bühnen gebracht zu haben. (S. die Folge) Mehrere Nachrichten von dieser Art des Lustspieles liefern: Pietr. Mar. Cecchini in s. Frutti delle moderne Comedie, Pad. 1616 und 1628. 4. — Fr. Sansovino in s. Descriz. di Venezia, Ven. 1606. 4. S. 168 u. f. — L. Riccoboni, a. a. O. — Xav. Quadrio, a. a. O. S. 205 u. f. — Signorelli, in s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 385 (aber nur sehr wenige) — Des Boulmieres, in s. Hist. du Th. ital. Par. 1769. 12. 7 B. — C. F. Flögel, in s. Geschichte der kom. Litterat. B. IV. S. 140. und Geschichte des Groteskekom. S. 29 u. f. Und unter den besondern Vertheidigern und Lobrednern desselben zeichnen sich Baretti (Beschr. der Sitten in Italien, B. 1. S. 157 u. f.) und der Graf C. Gozzi in dem Ragionamento sincero vor dem 1ten und 4ten Bde. s. Opere, Ven. 1772. 8. aus. S. auch noch die, zu Anfang des Art. angezeigten Schriften des Jos. Ant. Constantini, und Giov. Ant. Bianchi.

 Uebri-

Uebrigens ist diese Art der Komödie nicht blos auf Italien eingeschränkt geblieben; auch in Deutschland, und noch mehr in Frankreich, wie die Folge zeigen wird, hat sie Beyfall gefunden; und diejenigen also, welche dem letztern Lande einen gereinigten Geschmack zugestehen, sind auch genöthigt einzuräumen, daß dieses Schauspiel, bey einem gut gewählten Innhalt, und bey talentvollen Schauspielern, gebildete Menschen unterhalten könne. —

Die dritte Gattung der dramatischen Lustbarkeiten dieser Art bey den Italienern, ist die eigentliche, oder gelehrte (erudita) oder Character-Komödie, die, wie bey allen Völkern, zusammenhängend niedergeschrieben ist. Die erste Idee dazu ist, wahrscheinlicher Weise, aus den auf uns gekommenen Gedichten der Alten von dieser Art geschöpft. Wenigstens sind in Italien, die ersten, nach einem Plan eingerichteten, und regelmäßigen Stücke dieser Gattung lateinisch abgefaßt gewesen. Ohne hier der, schon im Anfange des vierzehnten, oder gar mit Ausgange des dreyzehnten Jahrhundertes geschriebenen, lateinischen Tragödien des Mussatus zu gedenken, verfaßte auch Petrarca, als Jüngling, eine, nie gedruckte Komödie in dieser Sprache, (S. dessen Epist. famil. Lib. VII. ep. 16.) so wie, um eben diese Zeit, Paul Vergerius (S. die Dissertat. Voss. des Apostolo Zeno, B. 1. S. 59). Und noch in dem folgenden Jahrhunderte wurden deren in dieser Sprache geschrieben (S. Signorelli Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 348. d. U.). Aber, unstreitig, waren diese mehr zum Lesen, als zum Vorstellen bestimmt; oder konnten doch, wofern auch einige davon, gleich den, vom Pomponius Lätus, in den Vorhöfen der römischen Prälaten aufgeführten Lustspielen des Plautus und Terenz, wirklich vorgestellt worden sind, (s. die Dissertat. Voss. B. 2. S. 232 u. f.) nur wenigen Zuschauern Genuß und Vergnügen gewähren. Und zugleich sind die ersten öffentlichen, in der Landessprache gegebenen Schauspiele dieser Art, hier, wie allenthalben, nicht gleich in der regelmäßigen Form der Komödie, und vielleicht nicht einmahl in der Form des Drama überhaupt, abgefaßt gewesen. Das letztere ist, in Ansehung der, vom Albertus Mussatus (Prol. Lib. X. de Gestis Ital. vergl. mit Tiraboschi (Hist. letter. P. IV. Lib. III. C. 3. §. 27) erwähnten, mit Ausgang des dreyzehnten, oder im Anfange des vierzehnten Jahrhundertes öffentlich abgesungenen Thaten der Könige und Fürsten, (in so fern solche nähmlich hierher gehören) höchst wahrscheinlich. Meines Bedünkens haben diese Schauspiele aus Liedern und Erzählungen bestanden, wie es so gar aus dem erhellt, was der, ums J. 1450 - 1480 lebende Joh. Sulpitius (bey dem Quadrio, a. a. O. S. 57 u. f. bey dem Signorelli, Th. 1. S. 341) von seinem Verdienste um die dramatischen Vorstellungen überhaupt sagt. Und das erstere zeigt sich an den, aus den frühesten Zeitpunkten übrig gebliebenen Stücken. Dem Crescimbeni (Istor. della volgar Poesia, Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 261. Ausg. von 1731 und dem Quadrio zu Folge (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 58 u. f.) sind diese nicht in Akte (die auch Tempi in ihnen heißen) oder sind in sechse abgetheilt, haben besondre, und oft mannichfaltig abgetheilte, Argumente und Prologen, und zwischen den Acten, Gesänge; die Personen sind sehr vermischter Art, Götter, Fürsten, gemeine Menschen, Possenreisser, u. d. m. und sie führen den Titel von Frottola, Farsa, Tragicomedia. Auch sehen beyde, so wie Riccoboni (Reflex. histor. et crit. sur les differens Théatres de l'Europe, Amst. 1740. 8. S. 3 und 4), diese Stücke für die Erstlinge der eigentlichen Komödie in Italien an. Das älteste, obgleich erst im J. 1523 zu Venedig gedruckte Stück dieser Art soll die in terze rime abgefaßte Floriana seyn. Und schon im J. 1482, oder wie Signorelli (Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 350) will, schon im J. 1472 erschien zu Trient eine, aus einer ungedruckten lateinischen Komödie des Siccone di Polentone de' Ricci, in Prosa übersetzte

Catinia, oder Catiſtona, ſo wie, zu Scandiano, im J. 1500 der Timone des Mat. Mar. Bojardo († 1494), und mehrere eben ſo früh geſchriebene, ähnliche Stücke, führt Quadrio (a. a. O. S. 62) an. Zu dieſen aber ſind die in C. F. Flögels Geſchichte des Groteskekomiſchen S. 70, für eben ſo alt und für höchſt ſelten ausgegebenen Farcen keinesweges zu zählen; ſie ſind beydes nicht; und de Büre, welcher H. Flögel zu dieſer Behauptung verleitet hat, ſcheint mit der italieniſchen Litteratur nicht ſonderlich bekannt geweſen zu ſeyn. Die gedachten Stücke ſind das Werk des Gio. Giorg. Arione, welcher erſt gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhundertes lebte, und die Sammlung ſelbſt iſt wenigſtens viermahl, und auch mit einem Titel, worauf der Verf. genannt iſt, (Opere molto piacevole del No. M. Gio. Giorgione Arione) gedruckt. Die Jahrszahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen, weil ich ſie nie geſehen; aus der zweyten, Ven. 1560. 8. erhellt aber, daß ſie, erſt kurz vorher und zwar mit eben dem Titel, zu Aſti, dem Geburtsorte des Verfaſſers, erſchienen ſeyn kann. Dieſer gerieth darüber ins Gefängniß, erhielt aber ſeine Freyheit wieder, unter der Bedingung, ſeine Schriften von allen Ungezogenheiten zu reinigen, und ſo wurden ſie, Aſti 1601. 8. und Ven. 1624. 8. von neuem gedruckt. Sie ſind übrigens in dem Dialecte von Aſti abgefaßt; und auch in den letztern Ausgaben nur vorzüglich von den Anfällen auf die Geiſtlichkeit gereinigt. So viel bleibt, indeſſen, immer gewiß, daß die, in Proſa, und wahrſcheinlicher Weiſe mit Ausgang des funfzehnten Jahrhundertes geſchriebene, und im J. 1521 zu Sienna gedruckte Calandra des Card. Bibiena nicht die älteſte Komödie der Italiener iſt. Sie iſt es ſo gar nicht einmahl in Rückſicht auf die größere Regelmäßigkeit, denn die Caſſaria des Arioſt iſt früher geſchrieben. Wenn und wo aber zuerſt komiſche Stücke aufgeführt worden ſind, iſt, meines Wiſſens, nirgends genau beſtimmt. Eine der merkwürdigſten, wenn gleich vielleicht nicht der erſten Vorſtellungen ſcheint die, von den überſetzten Menechmen des Plautus, zu Ferrara, im J. 1486 geweſen zu ſeyn. (S. unter andern C. F. Jagemanns Geſch. der fr. Künſte und Wiſſenſch. in Italien, B. 3. Th. 3. S. 587 u. f.) Und dem Fontanini zu Folge (Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 384) wurde im J. 1494 die Amicizia des Jac. Nardi, welche ſich mit einem, von dem Merkur gehaltenen, Prolog eröfnet, zu Venedig aufgeführt. Es iſt, indeſſen, wahrſcheinlich, daß noch früher, entweder zu Rom oder an andern Orten Italiens, Komödien geſpielt worden ſind, weil ſonſt die angeführten frühern Stücke ſchwerlich, was ſie ſeyn ſollen, älter, in ſo fern ſeyn könnten, als ſie, ſichtlich, mit einem Auge auf wirkliche Vorſtellung abgefaßt zu ſeyn ſcheinen. Für bloße, zum Leſen beſtimmte Kunſtwerke, laſſen ſie kaum ſich anſehen. Auch werden in den Pompe Sineſe des Iſid. Ugurgieri Azzolini, Piſtoj. 1649. 4. ſehr vieler, und ſehr frühzeitiger, von den verſchiedenen Akademiſten zu Sienna, und nicht blos daſelbſt, ſondern auch, ſpäter, in Rom, unter Pabſt Leo dem zehnten, gegebenen Vorſtellungen von Komödien gedacht. Von dieſen und mehrern Akademiſten, oder andern Privatgeſellſchaften ſind aber auch vorzüglich die regelmäßigen Stücke geſpielt worden. Die eigentlichen Schauſpieler haben, wie gedacht, ſich nie oder doch ſelten damit befaßt. Geſchrieben wurden deren, indeſſen, von dieſem Zeitpunkte, vom Anfange des ſechzehnten, bis zur Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes ſehr viele. Riccoboni (in ſ. Hiſt. du Théatre italien, B. 1. S. 131 u. f.) zählt der bloß gedruckten über ſechſtehalb hundert, und mehr als 90 komiſche Dichter auf; und bey dem Quadrio (a. a. O. S. 61 u. f.) finden ſich deren noch mehrere verzeichnet. Die merkwürdigſten dieſer Dichter ſind: Lud. Arioſto († 1536) Nic. Macchiavelli († 1526) Erc. Bentivoglio (1543) Nic. Secco (1547) Piet. Aretino († 1557) Giov. Mar. Cecchi (1570) Sforza degli Oddi (1578) Luigi Groto, Cieco d'Adria (1579) Annib. Caro (Gli Straccioni, Ven. 1582. 12.)

Fil. Gaetano (1609) Giovb. della Porta († 1615) Ott. d'Isa († 1622) Enr. Altano (1622) Brign. Sale (1639) Mich. Ang. Buonarotti († 1646). Uebrigens ist ein großer Theil dieser Komödien auch in Prosa abgefaßt; und, nach denen zu urtheilen, welche mir genauer bekannt sind, fehlt ihnen doch, größtentheils, viel von der Wahrheit und dem Leben, wodurch, in der Vorstellung, das Lustspiel allein anziehend wird. Sie sind fast alle zu genau nach der Komödie der Alten abgefaßt; und die darin aufgeführten Charactere mehr nach abgezogenen Begriffen, als nach der Natur, oder doch höchst flach geschildert, so wie der Dialog keinesweges characteristisch, und die Fabel in den mehresten äußerst romanhaft und verwickelt. Viele Italiener selbst, wie, z. B. Baretti, in der Beschreibung der Sitten in Italien, urtheilen nicht günstiger davon. Aber, als bloße Kunstwerke, betrachtet, fehlt es ihnen keinesweges an Werth. Daß deren übrigens in der letztern Hälfte des siebzehnten, bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes wenige mehr erschienen, und noch weniger gespielt wurden, ist bereits vorher bemerkt worden. Die Opernsucht ergriff die Italiener mit einer solchen Wuth, daß sie, ausser diesem, und der immer schlechter werdenden Comedia dell'arte, kein anderes Schauspiel mehr sehen wollten. Nic. Amenta († 1719) scheint einer der ersten gewesen zu seyn, welcher wieder regelmässige und gute Stücke, dem Signorelli, Th. 2. S. 181 zu Folge 7 an der Zahl, lieferte. Mir sind deren nur viere bekannt, wovon aber das erste, Il Forca, schon Ven. 1700. 12. gedruckt ist. — Ihm folgten: Girol. Gigli († 1722), dessen Litiganti, Ven. 1704. 12. Il Don Pilone, eine Nachahmung des Tartüffe, Lucca 1711. 8. gedruckt worden sind. Uebrigens sind deren noch mehrere von ihm vorhanden. — Nic. Salerno (Gianne Barattieri, Gen. 1717. 8.) — Al Maffei (Le Ceremonie, Ver. 1730. 8.) — Gius. Gor. Corio (Teatr. trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 B.) — Giov. Bat. Fagiuoli (Opere, Fir. 1734 - 1736. 8. 6 B. Ven. 1753. 12. 7 B.) u. a. m. Die größte Veränderung aber bewirkte in so fern Carlo Goldoni, als seine Stücke wirklich, und in mehr, als einer Stadt Italiens, auf öffentlichen, und die Stücke der übrigen entweder gar nicht, oder doch nur, wie die Komödien des Fagiuoli, auf akademischen oder Privattheatern gespielt wurden. Er fieng damit an, die alten, den Italienern beliebten Tragikomödien, den Belisar, D. Juan, Renaud de Montauban, u. a. m. von Ungereimtheiten zu reinigen, und den Harlekin daraus wegzulassen; hierauf schrieb er ein eigentliches Characterstück, Momolo Cortesan, oder l'uomo di Mondo, worin aber nur die Hauptrolle ausgeführt, die andern der Willkühr der Schauspieler überlassen waren. Endlich gab er, im J. 1746 ein völlig geschriebenes Stück, die Donna di Garbe, und in der Folge noch beynahe 60 von eben dieser Art, wovon zuerst vier Stücke im J. 1751 gedruckt erschienen, und die nachher sämmtlich in s. W. Ven. (bey Pasquali) 1760 - 1774. 8. 20 B. Tor. 1772. 12. 16 B. gesammelt worden sind. (S. die Memoires de Goldoni, Par. 1787. 8. 3 B. Deutsch, Leipz. 1788. 8. 3 Th.). Auch ist ein grosser Theil derselben von verschiedenen Verfassern in das Französische übersetzt, und unter dem Titel: Choix des meilleures pieces du Theatre italien moderne, P. 1783. 12. gesammelt worden. Deutsch hat einige vierzig Stücke desselben, J. H. Saal, Leipz. 1767 - 1776. 8. 11 Th. so wie J. C. Bock, H. A. O. Reichard, u. a. einzele derselben, und zum Theil umgearbeitet herausgegeben. Daß, bey dieser Wirkung seiner Stücke, es ihnen nicht an Verdienst fehlen kann, versteht sich von selbst. Meines Bedünkens sind aber die Plane derselben, größtentheils, doch sehr alltäglich, und der Dialog sehr leer. Der größte Vorzug derselben ist, vielleicht, daß die Nationalsitten zuerst darin auf die Bühne gebracht worden sind. — Mit ihm zugleich, aber seinen Entwürfen entgegen, arbeitete, für

für das Theater zu Venedig, Piet. Chiari. Dieser nahm, nähmlich, bey seinen Arbeiten, Rücksicht auf die stehenden Charactere, oder Masken, welche jener lieber ganz hätte ausrotten wollen; seine Komödien, einige vierzig an der Zahl (Ven. 1756. 8. 14 Th. Bol. 1759. 8. 12 B.) stehen indessen, ihrem Werthe nach, weit unter den Stücken des Goldoni. Die Streitigkeiten zwischen beyden, brachten die wirklich originalen komischen Arbeiten des — Carlo Gozzi (Opere, Ven. 1758. 8. 8 B. Deutsch, die theatral. W. durch Frdr. Aug. Werthes, Bern. 1777-1780. 8. 5 Th.) hervor. Wenigstens läßt ein hoher Grad von Erfindungsgeist, so wie von Darstellungsgabe sich ihm nicht absprechen; und nur wenige Dichter dürften, so wie er, das wirklich Ungereimte anziehend und so gar rührend zu machen gewußt haben. Unter den neuern sind die merkwürdigsten: Onofrio Albergati Capacelli (Nuovo Teatro com. Ven. 1774-1779. 8. 5 Th. Deutsch, der 1te Th. Bresl. 1778. 8. und einige einzele, von H. A. O. Reichard, J. N. Petzold, u. a. m. Er nähert sich der Manier der so genannten Dramen; aber er ist auch größtentheils eben so langweilig, als die langweiligsten der Dramendichter) — J. A. Frederico (I Birbi, Il Curatore) — C. Pecchia (Hippolytus, Neap. 1779. 8.) — Piet. Signorelli (La Faustina, Luc. 1777. 8.) Andr. Willi (in s. Opere dram. Ven. 1778. 8. finden sich drey Lustspiele) u. a. mehr. Uebrigens muß man, bey dem von C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litter. B. IV. S. 157) angegebenen Reichthum der italienischen Bühne nicht vergessen, daß, unter der daselbst bestimmten Zahl von Stücken, auch alle mögliche Opern, Tragikomödien, Tragödien, Mysterien, u. s. w. mit innbegriffen sind. Uebersetzungen in andre Sprachen von italienischen Komödien scheinen nicht viele gemacht worden zu seyn. Von französischen ist mir, ausser den bereits angeführten, und einigen frühern, bey dem Riccoboni (Reflex. crit. S. 95 u. f.) erwähnten, nur noch das Theatre d'Italie, Par. 1758. 12. 15 B. von Cedors bekannt; von den englischen, begnüge ich mich mit der Anzeige der Uebersetzung der Suppositi des Ariost, welche schon im J. 1566 erschien, und einigen Einfluß auf die englische Bühne gehabt zu haben scheint (S. Hawkins Origin of the Drama illustr. B. 3. S. 1 u. f.); und wir Deutschen haben, nächst den vorher angezeigten, eine welsche Schaubühne durch H. A. O. Reichard, Berl. 1780. 8. erhalten. Mehrere Nachrichten von dieser Art der Komödie selbst, geben die schon öfterer benannten Schriftsteller Crescimbeni, (Lib. IV. C. 6 und 7. B. 1. S. 267. Ausg. von 1731.) Riccoboni, Quadrio, Signorelli, an den angef. Orten; auch enthält noch die Vorrede des Cedors zu dem Theatre d'Italie, so wie die Vorrede des Chiari zu s. Komödien, und der 4te B. von C. F. Flögels Geschichte der komischen Litteratur, S. 125 u. f. eine Geschichte derselben, und die Memoires de Goldoni mancherley Beyträge dazu. — Wegen mehrerer Schriften s. den Art. **Drama** —

Verbunden mit dieser Gattung der Komödie waren fast immer die **Intermezzos**, aus welchen sich endlich die eigentliche komische Oper bildete. Schon in die frühesten Stücke der geschriebenen italienischen Komödie wurden zwischen den Acten, Lieder, oder Madrigale, unter der Aufschrift Coro eingeschaltet, und diese verwandelten sich endlich in Gespräche, welche eine eigene Handlung darstellten. Mehrere Nachrichten giebt der Artikel, **Operette**. — —

Wegen der favole rusticale, boschereccie, cacciatorie u. a. m. s. den Art. **Hirtengedicht**. —

Ferner gehören, zu den dramatischen Lustbarkeiten der Italiener noch allerhand, für sich selbst bestehende, und noch fortdauernde Possen, oder Farcen, welche aber nie auf den öffentlichen Theatern erschienen. Dergleichen sind die Zingaresche und Giudiate, von welchen Crescimbeni, Lib. IV. c. 4. B. 1. S. 263. und Flögel (Gesch. des Groteskekom. S. 67) handelt, der sie aber, auf der folgenden

Seite wieder mit den frühern, und, der Beschaffenheit nach, ganz andern Farcen verwechselt. —

Auch an einer eigentlichen **Puppen-Komödie**, oder an **Marionettenspielern**, welche bey ihnen Buratini heißen, fehlt es den Italienern nicht. S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 245. — —

Eben dieser Schriftsteller giebt (a. a. O. S. 257) einige Nachrichten von den **Pantomimen** der Italiener. Eine besondre Gattung derselben, welche aus Puppen besteht, die, hinter einem durchsichtigen Vorhange, irgend eine Handlung, ohne weitere Worte, darstellen, wird, S. 258 erwähnt. Ihr Urheber soll ein Venetianer, Gius. Cavazzi, seyn; aber H. Quadrio erzeigt den Deutschen die Ehre, sie für Verbesserer dieser Erfindung auszugeben. — Von eigentlichen Balleten s. Signorelli, Th. 2. S. 228. u. f. — —

Die **Komödie der Spanier** läßt nicht, mit voller Gewisheit, sich genau characterisiren, oder vielmehr die Geschichte derselben sich nicht ausführlich geben, weil die Spanier selbst zu wenig Materialien dazu geliefert haben, und doch das wenige, was jeder aus der Lectüre der spanischen Stücke wissen kann, hinlänglich ist, um zu sehen, daß die Quadrio, Bettinelli, Baretti, und selbst Signorelli, so wie noch mehr die Franzosen, als Voltaire, die Verf. der Hist. univ. des Theatres, u. a. m. welche von dem spanischen Theater haben Nachrichten geben wollen, entweder sehr wenig damit bekannt, oder doch nicht sehr geneigt gewesen sind, den Spaniern Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Quadrio z. B. a. a. O. S. 332 u. f. leitet die spanische Komödie, und das ganze spanische Drama überhaupt, unmittelbar von den Atellanen der Römer, nachdem er diese zu ganz eigentlichen Tragikomödien gemacht hat, her; und, zu diesem Ende muß die Atellane erst nach Afrika hinüber spatzieren, und von da müssen die Mauren sie nach Spanien bringen. Und von der Partheylichkeit oder Unwissenheit der übrigen werden sich, in der Folge, Beyspiele finden. Der einzige Riccoboni (Reflex. histor. et crit. sur les differens Theatres de l'Europe, Amst. 1744. 8. S. 44 u. f.) zeichnet sich, durch Unpartheilichkeit aus; aber er scheint nicht immer genau unterrichtet gewesen zu seyn. Es bleibt also nichts übrig, als sich an jenen, wenigen Nachrichten der Spanier, verglichen mit den Stücken selbst, zu halten. — Ob die Spanier so früh wie die andern Völker Europens, eine eigentliche **christliche Komödie** gehabt haben, ist nicht ausgemacht; indessen ist es billig, daß diese zuerst in Erwägung gezogen wurde. Sie besitzen zweyerley Arten davon. Die **ersten** sind die, seit dem J. 1765 durch ein königliches Edict verbotenen Autos sacramentales, welche gewöhnlich mit den Mysterien in eine Classe gesetzt werden, aber eigentlich zu den **Moralitäten** in so fern gehören, als sie, größtentheils, immer nur aus allegorischen Personen bestehen, und nur allenfalls sich zu jenen zählen lassen, weil sie immer Beziehungen auf die Geheimnisse der Religion, besonders auf das Geheimniß des Sakramentes haben. Die Zeit ihrer Entstehung ist, so viel ich weiß, noch nicht bestimmt. Zwar hat Signorelli (Krit. Geschichte des Theaters, Th. 1. S. 355 vergl. mit der Anm. Th. 2. S. 42. u. f.) aus dem im J. 1473 ergangenen Verbot der Toletanischen Kirchenversammlung, die Leben der Heiligen in den Kirchen zu lesen, ein Verbot dieser Art von **Vorstellungen** herausgebracht; und Nasarre, in der Dissertat. sobre las Comedias de Esp. vor den Comed. des Cervantes, Mad. 1749. 4. scheint, S. 16 sie für sehr alt anzusehen. Auch kommen, wie die Folge zeigen wird, schon sehr frühzeitig, moralische Wesen, oder allegorische Personen in den Schauspielen der Spanier vor. Allein so viel ist gewiß, daß der Autos nicht ehe, in den spanischen Schriftstellern, als im 2ten Th. Kap. 11. oder in der Fortsetzung des D. Quixotte vom Cervantes gedacht wird; und das daselbst

selbst erwähnte, Las Cortas de la Muerte, soll, dem Vinc. Garcia de la Huerta, in dem Prol. zu s. Theatr. Hisp. S. XV zu Folge, sich von dem Cervantes selbst herschreiben. Jene Fortsetzung erschien aber erst in dem J. 1615. Indessen ist es sehr natürlich, daß die Keime dersel- ben schon sehr frühe da waren, dieses mö- gen nun die stummen Mummereyen bey dem Frohnleichnamsfeste (Signor. Th. 2. S. 42) oder die Gesänge und Aufzüge der Pilgrimme (Nasarre, a. a. O. S. 16) gewesen seyn. So gar die Gespräche des Juan de la Enzina (S. Velazq. S. 303) lassen, wie Vorläufer derselben, in so fern sich ansehen, als die Passion, die Wall- farth nach Jerusalem, u. d. Gegenstände mehr, darin abgehandelt werden. Auch sind deren, wahrscheinlicher Weise schon, in der gewöhnlichen Form, vor dem ge- dachten Zeitpunkt geschrieben worden; der bekannte Lope de Vega († 1635) soll, wie Montalban in der fama posthuma sagt, der Verfasser von mehr, als 400 seyn, von welchen, unter andern, D. Joseph Ortiz de Villena zwölf, Zaragossa 1644. 4. gesammelt hat. Der berühmteste Dichter in dieser Gattung aber, ist D. Pedro Calderon de la Barca († 1687). Seine Stücke dieser Art, wurden zuerst, Madr. 1677 u. f. 4. und darauf, an der Zahl 72, von D. Pedro Pando y Mier, Mad. 1716. 4. 6 B. herausgegeben; und in dem, bey der Sammlung s. Komödien, von Juan de Vera Tassis, Mad. 1685-1694. und 1726. 4. 9 B. befindlichen Verzeich- nisse werden ihm 94 zugeschrieben. Noch mehrere scheinen, unter seinem Nahmen, einzeln, und zugleich sehr verstümmelt, gedruckt worden zu seyn, so wie deren noch, von viel andern Dichtern abgefaßt worden sind. In dem, von Vinc. Gar- cia de la Huerta, seinem Theatro Hes- pañol beygefügtem Verzeichnisse, worin er drey Arten derselben, als Sacramen- tales, Alegoricos, y al Nacimiento de nuestro Señor annimmt, werden, S. 202 u. f. die Titel von 309 derglei- chen Stücken angeführt, und unter die- sen finden sich doch nur 18 von Lope. Was den Werth derselben anbetrift: so sind wenigstens die von Calderon, in Verglei- chung mit den mir bekannten Mysterien und Moralitäten anderer Völker, wahre Meisterstücke; und C. F. Flögel, welcher (Gesch. des Groteskekom. S. 73) von ih- nen überhaupt sagt, daß sie an ungeheurer Vermischung von Heiligen und Profanen, von Engeln und Teufeln, fast alles über- treffen, was je Ausschweifendes in der Komödie erdacht worden ist," scheint die ähnlichen Producte anderer Völker nicht sonderlich genau angesehen zu haben. Man lese, z. B. nur die Vie de St. Christo- fle . . . en rime françoise et par per- sonnaiges p. Maitre (Ant.) Chevalet, Gren. 1530. 8. und vergleiche! Oder die Moralität des Nic. de la Chesnaye, La condamnation des banquets, aus eben diesem Zeitpunkte. Wenn Calde- ron Bäume und Pflanzen personificirt hat; so findet man hier die Pillen, das Cly- stier, den Aderlaß, die Hülfe, den Zeit- vertreib handelnd eingeführt. Und Signo- relli, der (Krit. Gesch. des Theat. Th. 2. S. 74) so geflissentlich Ungereimtheiten aus ihnen mit Exclamationen über sie, zu- sammen trägt, hätte immer dafür auch Nachrichten und Auszüge aus den Myste- rien seines Volkes, über welche er mit ein paar Worten hinglitscht, geben sollen, und würde, wenn er sie, aufrichtig, aus den frühern Ausgaben gegeben hätte, eben dergleichen Ungereimtheiten und Anstößig- keiten aus ihnen haben den Lesern vorle- gen müssen. Besonders dürfen die spani- schen Autos nicht nach den Beschreibun- gen von ihren Vorstellungen beurtheilt werden, weil die spanischen Schauspieler, viel freyer, als an andern Orten, mit ihren Stücken umgehen, und in jene entweder irgend einen Grazioso hinein flicken, oder Veränderungen damit vor- nehmen. So kann z. B. in der Vorstel- lung des Autos, La Devocion de la Misa, vielleicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 77) erzählt, die Messe wirklich ge- feyert worden seyn; in dem Stücke des Calderon selbst (und kein anderes, als das genannte kann er gemeint haben) wird

diese Feyer ausser dem Theater angenommen. Uebrigens haben die Autos, wie mehrere profane Stücke, ihre eigenen Prologen (Loas), die nach der Person, von welcher sie gehalten werden, z. B. Prolog des Narren, des Bauern, u. s. w. betitelt sind; und mehrere Nachrichten geben, Riccoboni, (a. a. O. S. 53 u. f.) und C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litterat. B. IV, S. 162 und 181. und vorzüglich Gesch. des Groteskekom. S. 73 u. f. wo das, was jener, und Signorelli, Baretti, und einige Reisebeschreiber erzählen, gesammelt worden ist). — Die zweyte Gattung der eigentlichen christlichen Komödie in Spanien sind die Comedias de Santos. Diese werden gewöhnlich mit den Autos verwechselt; aber sie sind davon in so fern ganz verschieden, als in ihnen das Leben und die Thaten der Heiligen, in ordentliche Aufzüge oder Jornades abgetheilt, dargestellt werden. Es dürften wenige Heilige seyn, welche nicht, auf diese Art, wären auf die Bühne gebracht worden; wenigstens sind mir, den Aufschriften nach, mehr als ein paar hundert dergleichen Stücke bekannt. Das älteste scheint die Maria des, ums J. 1566 lebenden Juan Timoneda zu seyn. Daß der Teufel, so wie die Engel, und moralische Wesen aller Art, in diesen Stücken Rollen haben, versteht sich von selbst; auch treten öfterer, ein Nino Jesus, (ein Jesuskindlein) und ein Gracioso (ein Hannswurst) in ein und demselben Stücke auf. — —

Die eigentliche **Komödie** der Spanier scheint, wie bey allen Völkern, sich überhaupt aus Schauspielen entwickelt zu haben, welche nicht eigentliche Komödien und nicht einmahl Dramen überhaupt waren. Nasarre, in der vorhergedachten Abhandlung, S. 19 erzählt, daß, bey dem Krönungsfeste Alfonso des 4ten von Arragonien, im J. 1328 allerhand Gesänge und **Gespräche** wären aufgeführt worden; und dergleichen Vorstellungen müssen unstreitig öfterer Statt gefunden haben, weil Johann 1te, Martin und Ferdinand von Arragonien den Mitgliedern der Gaya Ciencia, oder der eigentlichen Dichter-Innung, das Vorrecht ertheilt haben sollen, daß nur ihre, oder nur die, von ihr gut geheißenen oder gekrönten Ditados, Trobes und *Dialogos* öffentlich abgesungen oder vorgestellt werden dürften (Nasarre, a. a. O. S. 18). Von dem Innhalte oder der Beschaffenheit derselben wissen wir aber nichts; eben so wenig, als von der Art von Farcen, welche, dem gedachten Schriftsteller (a. a. O. S. 20) zu Folge, bey den Turnieren dieser Zeit gespielt worden sind. Allein im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes, wurde zu Zaragossa ein Schauspiel von Enrique de Villena († 1434) aufgeführt, in welchem die Gerechtigkeit, die Wahrheit, der Friede und die Barmherzigkeit, handelnd erschienen; und in dem Cancionero de todas las Obras de Juan del Enzina, Zar. 1516. f. finden sich allerhand dramatische Stücke, sehr vermischten Innhaltes, worin die handelnden Personen größtentheils aus Schäfern bestehen. Und Stücke dieser Art sind denn auch, wie Cervantes erzählt (in dem Prol. zu s. Komödien), die herrschenden, **vorgestellten** Stücke der Spanier, noch in der Mitte des **sechzehnten Jahrhundertes** gewesen. Er sagt von den, in seiner Jugend gesehenen Komödien: „Sie waren Gespräche, fast wie Hirtengedichte, zwischen zwey oder drey Schäfern, und einer Schäferinn. Man stutzte sie auf und verlängerte sie mit zwey oder drey Zwischenspielen, darin bald eine Mohrinn, bald ein Kuppler, bald ein Schalksnarr, bald ein Biscaver (ein Tölpel) vorkam.“ Und, aller Beschreibung nach, sind die, in verschiedenen Sammlungen, zu Valencia 1567. 8. gedruckten eigenen Arbeiten des Schauspielers, welcher diese Vorstellungen gab, des Lope de Rueda, von eben dieser Beschaffenheit. (S. Velazq. Gesch. der span. Dichtk. S. 316. Signorelli, Th. 2. S. 27.) Auch Lope de Vega in s. Arte nuevo de hacer comedias sagt, daß Liebeshändel gemeiner Leute darin dargestellt werden; und nach dem Fragment zu urtheilen,

welches im 2ten B. S. 223 u. f. des Werkes: Ueber Sitten, Temperament, Theater u. s. w. Spaniens, Leipz. 1781. 8. davon abgedruckt worden ist, hat Nasarre eben so Unrecht, sie mit den Stücken des Plautus und Terenz zu vergleichen, als ihren Verfasser den **Wiederhersteller** der spanischen Bühne zu nennen, denn, was wiederhergestellt werden soll, muß vorher schon einmahl in Stand und Ordnung gewesen seyn. Nicht von andrer Beschaffenheit und Einrichtung sind die Tholomea, Serafina und Duquesa de la Rosa des Timoneda, oder Alonso de la Vega, welche um eben diese Zeit (1566), auch zu Valencia, herauskamen, ob sie gleich durch eingewebte Bezauberungen etwas mehr Leben erhalten haben. Als Kunstwerke setzt Velazquez (a. a. O. S. 318) sie noch unter die vorigen. Indessen haben freylich die Spanier schon früher, nähmlich schon im Anfange des sechzehnten Jahrhundertes, gedruckte, obgleich nicht (wie man aus den eben angeführten Worten des Cervantes schließen muß) gespielte Stücke gehabt, welche der eigentlichen Komödie viel näher kommen. Dieses sind die, unter der Aufschrift Propoladia, zu Sevilla, bereits 1520. 4. 1533. 4. erschienenen Stücke des Barth. de Torres Naharro, eines Geistlichen. Es sind deren acht, Serafina, Trophea, Soldatesca, Tinellaria, Imenea, Jacinta, Calamita und Aquilana; und meines Bedünkens sagt Nasarre, von ihrem Verf. (S. 21) in so fern mit Recht: debe ser tenido por el primero, que dio formas a las comedias vulgares, als Begebenheiten und Handlungen in ihnen dargestellt werden, und als es ihnen nicht an Plan und Verwickelung mangelt. Signorelli, vielleicht aufgebracht, daß Nasarre den Verf. zu einem Lehrer der Italiener machen wollen, ist (Krit. Gesch des Theat. Th. 2. S. 30 u. f.) ungerecht gegen beyde. Jenen läßt er diese Stücke für die besten spanischen ausgeben; und bey diesem übersieht er das, worauf er, als Geschichtschreiber der Bühne, zuerst hätte sehen sollen, das Verhältniß desselben zur Fortbildung der Komödie in Spanien. Wenn die Stücke seiner Vorgänger, nähmlich, bloße Schäferspiele waren, wenn sie blos aus Gesprächen bestanden: so ist es kein geringes Verdienst, zuerst Handlung und Verwickelung auf die Bühne gebracht zu haben. Freylich sind diese Komödien nicht nach den classischen Mustern eingerichtet; aber dafür athmen sie mehr Leben und Wahrheit, als manche, nach diesen Mustern ängstlich zugeschnittenen Stücke der Italiener. Auch hätte er immer nicht so ganz besonders sich über ihre vermeintliche Unehrbarkeit ereifern sollen. Als Geschichtschreiber der Bühne mußte er doch wohl wissen, was, z. B. in den Rednerinnen und andern Stücken des Aristophanes, in den frühern Stücken der sonst so ehrbaren Franzosen, so gar noch in den Stücken des Al. Hardy, und in den sonst ganz regelmäßigen Komödien mancher seiner Landsleute, als des P. Aretino, vorkommt. Selbst das gerühmte, erste, ungefähr um eben diese Zeit, oder gar noch später, erschienene regelmäßige Stück der italienischen Bühne, die Calandra, deren Verfasser noch oben drauf Cardinal war, verstößt sehr gröblich gegen die guten Sitten. Und was die Vermischung von Religiosität und Ausschweifung anbetrift: so findet sich diese vorzüglich nur in dem von ihm zergliederten Stücke, findet sich aber, leider! auch zugleich nur zu oft in der Natur, und war nur zu lange herrschende Natur. Soll aber der Dichter nicht Sittengemählde liefern? Soll er immer nur so hübsch an dem Allgemeinen sich halten, und, wenn er nur ein Kunstwerk liefert, sich mit Ausführung einer dürren, skelettirten Handlung begnügen? Mit eben so wenig Recht wirft er dem Naharro ein Gemengsel von Sprachen vor; es ist weder allgemein, noch, wohlgemerkt! verhältnißmäßig, ärger als — in der **italienischen** Comedia dell' arte, und in den für diese geschriebenen, so wie in mehrern Stücken seines, erst kürzlich gestorbenen, vorgeblichen Mahlers der Natur, des H. Goldoni. Die Spanier, welche das, was ihre

ihre Sprache angeht, doch am besten wissen müssen, setzen den Naharro unter die Verbesserer derselben (Nasarre, a. a. O. S. 21. Velazq. S. 322). Auch soll er noch zuerst das Wort Jornada für Act gebraucht haben. — Auf ihn scheint Juan de la Cueva gefolgt, oder doch wenigstens dem Cervantes voran gegangen zu seyn, obgleich weder dieser, noch Nasarre desselben gedenken. Sein Todesjahr ist unbekannt; aber schon im J. 1588 sind Komödien von ihm gedruckt worden. Unter seinem Nahmen gehen, ausser vier Trauerspielen, folgende Stücke: La Constancia de Arcelina; El Degollado; Donde hay agravia hay venganza; El Infamador; Nadie se atreva a el Honor; Quas es lo mas en amor, el desprecio ô el favor? El Vicio enamorado, und El Viejo enamorado, wovon mir aber nur einzele, nicht die, von J. A. Dietz (bey s. Velazq. S. 202. Anm. n) angeführte Sammlung, bekannt sind; und ich will hier gleich bemerken, daß die mehresten dieser Sammlungen blos von den Buchhändlern, nicht von den Verfassern selbst veranstaltet werden, und daher, selten oder nie, die sämmtlichen Stücke eines Verfassers enthalten. Was die Komödien des Cueva anbetrift: so ist die Sprache darin allerdings schön; und sie haben zugleich mehr Verwickelung, so wie mehr Handlung, oder vielmehr die Situationen darin sind mehr entwickelt und ausgeführt, als in den Stücken des Naharro: dergestalt, daß Cueva wirklich unter diejenigen zu setzen ist, welche die spanische Komödie vervollkommt haben. Die Herausgeber des Parn. Esp. sagen von ihm: excediolos (nähmlich den Rueda und Naharro) incomparablemente en las ventajas de su erudicion, y en la grandeza de su ingenio, con la qual, y ayudado de su numerosa y elegante versificacion, levantò de puntò el sistema de la comica Española, cultivò el artificio y puliò el estilo del drama, sacandole de la antigua vudeza. Aber die ihm, von mehreren zugeschriebene, classische Regelmäßigkeit, zeigt sich denn doch nicht in seinen Stücken. Auch eignet er selbst sie sich nicht zu, (s. Egemplar poet. im 8ten B. des Parn. Esp. S. 59 u. f.) sondern gesteht vielmehr ein, was ihm die Spanier Schuld geben, daß er, nähmlich zuerst, Könige und Königinnen, mitten unter gemeine Leute in das Lustspiel eingeführt, und dadurch die Verunstaltung desselben allmählich veranlaßt habe. (S. Notic. literar. para la vida di Mig. de Cervantes, §. 16. von J. A. Pellicer, bey s. Ensayo de una Bibl. de Traductores Espan. Mad. 1778. 4. S. 158.) Ueberhaupt enthält das vorher von ihm angeführte Gedicht nicht wenig Beyträge zu der Geschichte der spanischen Bühne. Er nennt nicht allein darin verschiedene ältere Dichter, als Quevara, Gutiere de Catina, Cazar, Fuentes, Ortiz, Megia, Malara, welche in ihren Stücken den Regeln der Alten ganz treu geblieben wären, von denen aber, in den mir bekannten Nachrichten von dem spanischen Theater, sich kaum die Nahmen finden, sondern er sagt auch, daß das Volk endlich dieser Simplicität überdrüßig worden sey, und daß schon vor ihm, die Alten nicht mehr als Gesetzgeber wären angesehen worden, so wie, daß er die Komödie von fünf auf vier Acte oder Jornaden eingeschränkt habe. Uebrigens wird das, was C. F. Flögel (B. IV. S. 167) an seinen Stücken aussetzt, und aus dem Signorelli (Th. 2. S. 53) genommen hat, hier nur von den Trauerspielen desselben gesagt; seiner Lustspiele erwähnt der Italiener nur sehr obenhin und Montiano, welchen Flögel anführt, eben auf solche Art. — Von Chr. Castillejo, welcher in diesen Zeitpunkt gehört, sind keine Stücke gedruckt (S. Velazq. S. 321. und S. 196. Anm. h.) — Christ. de Virúes, ob er gleich gewöhnlich nur unter die tragischen Dichter gesetzt wird, verdient, aus mehr als einer Rücksicht, auch hier eine Stelle. Erstlich haben, unter den eigentlichen dramatischen Producten der Spanier, seine Stücke, (deren überhaupt acht sind, wovon in s. Obras, Mad. 1609. 8. sich

fünfe, La gran Semiramis, la cruel Casandra, Atila furioso, La infeliz Marcela und Elisa Dido finden, und drey, El Amor, Absalon, und Saul y Jonatas einzeln erschienen) zuerst, den Titel von **Tragikomödien** geführt (S. den Discurso sobre las Traged. Espan. von Aug. de Montiano, Mad. 1750. 8. S. 68) und sind es zum Theil, vorzüglich aber seine infeliz Marcela, auch wirklich. In dieser letztern erscheinen Schäfer, und andre gemeine Personen, mitten unter den Helden; und traurige, und edle Stellen wechseln mit poßierlichen und niedrigen ab; und wenn dieses Stück gleich, in Rücksicht auf die Einheiten, nicht mangelhaft ist: so sind die andern es denn doch um desto mehr. Auch rühmt sich Virues, in der Vorrede zu s. Werken so wie in mehrern Prologen zu seinen Stücken, „das Beste der alten Kunst mit dem neuern Gebrauche vereint zu haben;" und Montiano erklärt (a. a. O. S. 36) diesen neuern Gebrauch für die Einführung überflüßiger Personen, die nicht zur Handlung des Stückes gehören, den Gang desselben verwirren, die Wahrscheinlichkeit schwächen, und allenfalls so genannte Coups de Theatre oder Ueberraschungen hervor bringen, welcher Gebrauch denn auch, obgleich Virues in so fern nicht Urheber desselben seyn kann, als er **Gebrauch** heißt, durch sein Beyspiel bekräftigt wurde. Ferner hat nicht blos Lope de Vega ihn zum Urheber der gewöhnlichen Abtheilung des spanischen Drama in drey Aufzüge oder Jornaden gemacht; nicht allein sagt er selbst von s. Semiramis, im Prolog, de ser primera en ser de tres Jornades, sondern auch in der Einrichtung des Stückes findet sich ein Grund zu dieser Abtheilung. Es besteht gleichsam aus drey Theilen, und der Verfasser will es für drey Tragödien angesehen haben. Was er darüber sagt, kann, als ein Beytrag zur Geschichte der spanischen Bühne angesehen werden:

— — — viene en tres jornades,
Que suceden en tiempos diferentes;
En el sitio de Barra la primera,
En Ninivo famosa la segunda,
La tercera y final en Babylonia,
Formando en cada qual una Tragedia,
Con que podrà toda la de oy tenerse por tres Tragedias

dergestalt, daß der Anspruch des Cervantes auf diese Neuerung (s. den Prol. zu s. Komödien) wohl nicht gegründet scheinet (vergl. mit dem Disc. des Montiano, S. 67. und den Notic. liter. para la vida de Mig. Cervantes des Pellicer §. 17. a. a. O. S. 159). Ueberhaupt läßt sich dem Virues ein großer Einfluß auf die spanische Bühne, dieser mag nun bestehen, worin er wolle, nicht absprechen. Lope de Vega sagt in dem Laurel de Apolo von ihm:

A quien las Musas comicas debieron
Los mejores principios, que tuvieron,

und in der Arte nuevo, daß er die Komödie aus der Kindheit gerissen habe. Wodurch aber diese Vermischung des Tragischen und Komischen, zuerst, erzeugt oder begünstigt worden, und ob sie vielleicht im Character der Nation selbst gegründet ist, läßt schwer sich ausmachen. Nur ist es, meines Bedünkens, merkwürdig, daß schon früher, schon im Anfange des sechzehnten Jahrhundertes, der Amphitruo des Plautus, von Frc. Villalobos, Zarag. 1515, obgleich mit einigen Auslassungen, und, in der Mitte eben dieses Jahrhundertes, im J. 1555, noch einmahl von Perez Oliva, obgleich mit einigen andern Stücken eben dieses Dichters, übersetzt wurde, so wie, daß unter den Uebersetzungen der classischen Dramatiker jene die älteste ist; und Plautus könnte immer den Nahmen und Begriff zu der spanischen Tragikomödie hergegeben, ohne im mindesten ein Muster davon geschrieben zu haben. Zu der Vermischung hoher und niedriger Personen hätte das Genie der Spanier, oder, nach Warburtons Meinung, die eigenthümliche Geistesbildung der christlichen Völker, das

übrige

übrige hinzugesetzt. So viel ist gewiß, daß Lope sich, in s. Arte, auf den lateinischen Dichter bezieht, und nach dem Nasarre (a. a. O. S. 49. od. D) zu urtheilen, haben mehrere das Ansehen desselben in dieser Sache gebraucht. Indessen sind die Spanier, wie bereits, bey Gelegenheit der italienischen Komödie bemerkt worden ist, keinesweges den übrigen Völkern Europens mit solch einem Gemengsel von Drama vorangegangen. Wenn die Stücke des Virués, wie sich nicht zweifeln läßt, die ersten spanischen Stücke dieser Art sind: so können die Italiener leicht deren ein halbes Jahrhundert früher gehabt haben; denn die bereits im J. 1532 gedruckte Ceccaria des Antonio Epicuro fällt lange vor dem Zeitpunkt, in welchem Cervantes die spanische Komödie noch in der größten Einfalt sah. Freylich aber wurde nicht in Italien, so wie in Spanien, der Geschmack an solchen Stücken; wenigstens nicht in allen Zeitpunkten, herrschend: es wurden nicht dort, so wie hier, Vorzugsweise, nur dergleichen, und nicht in solcher Menge geschrieben. Denn, mit jenem Zeitpunkte scheint nicht allein eine wahre Sündfluth von komischen Dichtern eingebrochen, sondern auch jenes Gemengsel von Tragischem und Komischem, eben so wie die Unregelmäßigkeiten aller Art, immer größer geworden zu seyn. Nicht daß, wie gewöhnlich geglaubt wird, alle Stücke von solcher Beschaffenheit wären. Die Spanier haben, wie die Folge zeigen wird, nicht allein Komödien von mancherley Art, sondern viele derselben kommen auch, wenn sie gleich nicht gerade von solcher Beschaffenheit, als die Komödien der übrigen Völker Europens sind, den gewöhnlichen Regeln näher; und dadurch, oder sonst durch glückliche Erfindungen, Sprache, u. d. m. zeichnen sich nun die Stücke folgender Dichter aus; Mig. Cervantes geb. 1549. gest. 1616. Von seinen frühern Komödien weiß man nicht einmahl die Titel vollständig; gedruckt sind deren ausser acht Zwischenspielen, zuerst achte, Mad. 1615, und mit der schon öfter angeführten Abhandl. des Nasarre (die aber weder den Geschichtforscher der spanischen Bühne, noch den Kunstrichter befriedigt, weil der Verf. nicht allein zu wenig bestimmte und genaue Nachrichten von der Entstehung und Fortbildung der spanischen Komödie giebt, sondern auch sichtlich zu sehr Lobredner seiner Nation ist, und eine zu ängstliche Rücksicht auf die französischen Kritiker nimmt) ebend. 1749. 4. 2 B. Daß der Anspruch des Cervantes, die spanische Komödie zuerst in drey Jornaden abgetheilt zu haben, wenigstens Zweifel zuläßt, ist vorher bereits bemerkt worden; auf alle Fälle hat er nicht, wie er behauptet, die fünf gewöhnlichen Jornaden in drey verwandelt, denn die Stücke des Cueva sind, wie gedacht, in vier abgetheilt, und dieser rühmt sich ausdrücklich, der Urheber dieser Erfindung zu seyn. Noch minder hat er zuerst, wie er ferner will, allegorische Wesen auf die Bühne gebracht. Schon Juan de la Enzina führte diese ein; auch hat so gar Nasarre selbst dieses (a. a. O. S. 19 oder B. 2) widerlegt, nicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 41. Anm.) lächerlicher Weise will, auf den Calderon damit gezielt. Die Stücke selbst haben, meines Bedünkens, nur dann Werth, wenn man sie dafür, wofür Nasarre sie ausgiebt, für Parodien der Arbeiten des Lope, ansieht, und die Meinung des Nasarre muß, was auch Signorelli (Th. 2. S. 39 u. f.) dagegen sagen mag, jedem einleuchten, der die Komödien des Cervantes mit einem Auge auf Lope liest, oder, z. B. den Rufian dichoso des erstern, mit dem Rey Bembu des letztern vergleicht. So gar der Character des Cervantes macht eine solche Absicht bey ihnen wahrscheinlich. In neuern Zeiten sind deren noch zwey von ihm, La Numancia und El Trato de Argel, ans Licht gezogen worden, die ich aber nicht gesehen. Nach dem, was Huerta, in der Leccion critica, Mad. 1785. 8. S. 26 davon sagt, hätten sie immer ungedruckt bleiben können. In der Numancia treten allegorische Wesen auf; und wahrscheinlicher Weise sind es diese,

diese, worauf Cervantes seinen vorher gedachten Anspruch gründet. (Ein Leben desselben von Greg. Mayans, findet sich vor dem D. Quixote, Lond. 1731. 4. und vor mehrern, spätern Ausgaben; ein anderes von J. A. Pellicer in dem angef. Ensayo de una Bibl. de Traduct. Esp. Mad. 1778. 4. S. 143 u. f.) — In den schon gedachten Prologo des Cervantes zu s. Komödien, so wie an verschiedenen Stellen des D. Quixote, werden mehrere spanische Komiker aus diesem Zeitpunkte, als D. Rimon — Mig. Sanchez — Luis Velez de Guevera — Ant. de Galarza — Gasp. de Avila (welchen H. Diez, Velazq. S. 357. Anm. e mit dem Francisco de Aguilar verwechselt zu haben scheint) angeführet; allein so viel ich weiß, zeichnen ihre Stücke sich durch nichts aus. Wohl aber gehören, unter den, von ihm genannten, zu den Verfassern von guten Komödien: Franc. de Aguilar (Seine Stücke heißen: El Agravio en la disculpa; El bravo Conde de Urena; La suerte sin esperanza; El Mercader amante, ein Stück, welches, nahmentlich, vom Cervantes, D. Quix. P. I. Cap. 48 unter die guten gesetzt wird; La Gitana melancolica; El Conde Grimaltos; La venganza honrosa; Los amantes de Cartage; El Ardor de Hespaña sobre Sierra Nevada; Las Amenidades del Soñar; La fuerza del Interes; La nuera humilde) — Der Kanonikus Terrega (El Principe Constante; La gallarda Irene; El Esposo fingido; La perseguida Amalthea; La Enemiga favorable, welche Cervantes, a. a. O. ebenfalls ausdrücklich ein gutes Stück nennt; El Cerco de Rodos; El Cerco de Pavia; Las suertes trocadas, y Torneo venturoso; La Duquesa constante; La Condesa Constanza; La Sangre real de los Montaneses de Navarra. Uebrigens hat ein Ungenannter einen Canonico Terrega in einem Stücke unter diesem Titel auf die Bühne, allein ich weiß nicht, auf welche Art? gebracht.) — Dr. Mira de Mescua (Unter seinem Nahmen finden sich in den verschiedenen Sammlungen von spanischen Lustspielen: El Ampara de los hombres; El Conde Alarcos; Los Carboneros de Francia; La Confusion de Hungaria; Las Lyses de Francia; El Marques de las navas; El Negro del mejor Amo; El hombre de mayor fama; El Esclavo del Demanco; La adultera virtuosa; Mas vale fingir que amar; El Duque de Memoransi; Lo que le toca al valor; El Fenix de Salamanca; No hay burlas con las mujeres; El Palacio confuso; nachgeahmt, aber nicht glücklich von Corneille, in seinem Sanche d'Arragon; La Hija de Carlos quinto; El Galan valiente y discreto; El Galan secreto; El Caballero sin nombre; Lo que puede una sospecha; No hay reynar como vivir; El Principe de Orange; El Rico avariento; La rueda de la fortuna; Obligar contra su sangre; Adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera; Hero y Leandro; La Reyna de Sebilla; La tercera de si misma; Quatro milagros de amor; Los prodigios de la vara) — Melch. Fernandez de Leon (Ich setze ihn in diesen Zeitpunkt, ob gleich die spanischen Litteratoren sein Zeitalter nirgends bestimmt haben. Seine Stücke, deren Nasarre (a. a. O. S. 49. oder D) rühmlich erwähnt, gehören wirklich, im Ganzen, zu den bessern, und führen folgende Titel: No hay amar como fingir; Los dos mejores hermanos; Endimion y Diana; La conquista de las Malucas; Las dos Estrellas de Francia; Venir el amor al mundo; La vida del gran Tacano; El Sordo y el Montañes, welches vom Huerta in s. Theat. Hesp. P. I. T. IV. aufgenommen worden ist, der bey dieser Gelegenheit noch zwey Stücke ihm zueignet, wovon aber das eine, Los tres mayores prodigios eigentlich eine Comedia santa ist, und das andre, Rendirse a la obligacion von D. Diego Figueroa y Cordoba seyn soll.) — Guillen de Castro († 1626. Ich führe ihn an, weil seine Mocedades del Cid, in der

der Uebersetzung und Nachahmung des Corneille, Epoche auf der französischen Bühne gemacht haben, und weil er gewöhnlich von Ausländern auch unter die guten Komiker der Spanier gezählt wird. Aber diese selbst hegen keine zu hohen Begriffe von ihm. Huerta nennt ihn uno de los mas triviales poetas. Seine Stücke sind, unter dem Titel: Comedias, Valenc. 1618-1625. 4. 2 B. gesammelt; einzeln sind deren aber weit mehrere gedruckt. Einige Nachricht von ihm giebt J. A. Dieze, bey s. Velazq. S. 364. Anm. g.) — Juan de Hoz (1626. Nasarre, a. a. O. S. 28 und 49 setzt ihn unter die regelmäßigern Komiker der Spanier; von ihm sind folgende Stücke vorhanden: El Castigo de la miseria, franz. in den Nouvelles comiques des Scarron, unter dem Titel: Le Chatiment de l'avarice, und von Huerta in s. Theat. Hesp. aufgenommen; El Castellano Abrahan, y Blason de Guzmanes; El encanto del olbido; El Montanes Juan Pasqual y Primer Asistente de Sebilla; Por su Esposo y por su patria; Tal vez su flecha mejor, labra el Acero de amor. Auch hat er verschiedene Comed. di Santos geschrieben.) — Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (1628. In den verschiedenen Sammlungen der spanischen Lustspiele finden sich von ihm: La amistad castiga; El Semejante a si mismo; Ganar amigos, o lo que mucho vale mucho cuesta; La culpa busca la pena, y el agravio la venganza; Las empenos de un Engaño; Los engaños de un Engaño; Dexar dicha por mas dicha; Los favores del mundo; Examen de maridos; La hechiera; Por mejoria; Las paredes oyen; El desdichado en fingir; La endustria y la suerte; Dar con la misma flor; Los pechos privilegiados; La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas; El dueno de las Estrellas; Quien mal anda, en mal acaba; Quien priva aconseje bien; Siempre ayuda la verdad; Quien engaña mas a quien; La verdad sospechosa (aus welcher P. Corneille seinen menteur gezogen hat, ein Stück, welches Voltaire selbst, der das Original aber, irrig, dem Lope und dem Roxas zuschreibt, für das erste Characterstück der Franzosen erklärt, und dem er den größten Einfluß auf die französische Komödie zuschreibt. S. s. Comment. sur Corneille, in dem 66ten B. S. 1. s. Oeuvr. Ed. de Beaum.) La manganilla de Melilla; Lodo es ventura; Mudarse per mejorarse; La crueldad por el honor, wovon einige gesammelt, Mad. 1628. 4. gedruckt worden sind. Die Plane der mir bekannten sind eben so abentheuerlich, als sie es, gewöhnlich, in den spanischen Stücken sind; aber an komischen, gut ausgeführten, Situationen, und an einer glücklichen Characterzeichnung ist der Dichter reich.) — Lope Felix de Vega Carpio (geb. 1562. gest. 1635. Seine erstaunliche Fruchtbarkeit ist bekannt; aber fälschlich macht man ihn zum Urheber der Unregelmäßigkeiten und Ungereimtheiten des spanischen Theaters. Dieses zeigt sich nicht blos aus s. Arte nuevo de hacer Comedias, sondern auch aus den ältern Stücken selbst; und wenn gleich viele von den seinigen beynahe unter der Kritik sind, wenn gleich, mitten unter rührenden Stellen, niedrige und poßierliche vorkommen, und seine Fürsten öfterer wie das gemeinste Volk, und gemeine Menschen wie Fürsten, oder vielmehr, wie gebildete und gelehrte Leute, bey ihm sprechen, (Fehler, welche mehr bedeuten, als alle seine Versündigungen gegen die Einheiten der Zeit und des Ortes) so läßt sich ihm doch nicht das, was den Dichter zum Dichter macht, nicht Erfindungsgeist und Darstellungsgabe absprechen. Er besitzt sie so gar in einem hohen Grade. Indessen hat er denn doch, Vorzugsweise, in das spanische Drama, einen eben so hochtrabenden, als erkünstelten Styl gebracht, und unstreitig, die Unregelmäßigkeiten weiter, als seine Vorgänger getrieben, so wie durch sein Beyspiel, und durch den Beyfall, welchen er erhielt, seine Nation in ihrem Geschmacke bestärkt, ob er gleich unter ihr selbst, in den

den Villega, Mesa, Miz. Andres, Antonio Lopez de Vega, Nasarre, Lupan, Mayans, Velazquez, u. a. m. die strengsten Tadler gefunden hat. An dramatischen Stücken, soll er, der Fama postuma a la vida y muerte del D. Frey Lope Fel. de Vega Carpio . . . por Juan Perez de Montalban, Mad. 1636. 4. zufolge, ausser 400 Autos, 1800 geschrieben haben; aber in dem, von Huerta, s. Theat. Hesp. beygefügten Verzeichnisse von den Dramen der Spanier, wobey die Register der Schauspielergesellschaften, auf welche Montalban und andre sich berufen, zu Rathe gezogen worden sind, kommen, nächst verschiedenen Comedias di Santos, nur die Titel von ungefähr 480 vor; dergestalt, daß die Nachricht des Montalban doch wohl der Aufschrift seines Buches gemäß seyn könnte. Gesammelt sind deren, im Madr. Zarag. u. a. O. m. 1604 = 1647. 4. in 25 B. überhaupt 295 St. und in der Vega del Parnasso, Mad. 1637. 4. sind deren noch 8 gedruckt. Wie viel davon in die, Mad. 1776. 4. 21 B. erschienene Auswahl seiner Werke aufgenommen worden, weiß ich nicht; aber in der gedachten Sammlung des Huerta hat keines einen Platz gefunden. Uebersetzt in das Französische hat le Sage eines, Guardar y guardarse unter dem Titel, Don Felix de Mendoza, in dem Theatre Espagnol, Par. 1700. 12. L. Adr. du Perron de Castera, Auszugsweise, zehn, als Los donaires de Matico, Gastelvies y Monteses; Las pobrezas de Reinaldos; Las Novios de Hornachuelos, welche aber auch dem Medrano zugeschrieben werden; El Rey Bamba; La amistad pagada; Nacimieuto de Urso y Valentin; und einige Zwischenspiele, aber sichtlich nicht solche, welche einen Begriff von dem Genie des Lope geben können, und Linguet, in s. Theatr. Esp. drey, La Esclava de su Galan, El Damino Lucas (eines der schlechtesten) und La Dama melindrosa, welche wieder, in dem spanischen Theater, Brschw. 1770. 8. 3 B. ins Deutsche übersetzt worden sind. Auch hat P. Corneille s. Suite du menteur aus des Lope Amar sin saber a quien gezogen, und wir haben noch von F. J. Bertuch, im 3ten B. s. Magazines, Dess. 1782. 8. La fuerza lastimosa, Auszugsweise erhalten. Das Leben des Lope, ausser der bereits angeführten Fama postuma, ist, unter andern, in dem 3ten B. des Parn. Esp. und im 1ten B. des Bertuchschen Mag. (wo auch die Titel der mehresten seiner Stücke sich finden) S. 329 u. f. erzählt. S. auch den Velazq. des H. Dietz S. 239 und 328. Der H. v. Voltaire, der so gern, und die mehresten mahle so unglücklich, den Litterator spielte, hat den Lope zu einem Schauspieler gemacht. Daß seine Stücke, übrigens, noch jetzt fleißig gespielt werden, ist bekannt.) — Juan Perez de Montalban († 1639. Unter den vielen Nachahmern des Lope einer der bessern. Ausser einigen Autos und Comed. di Santos sind noch 77 Stücke von ihm vorhanden, welche noch immer gespielt werden, und unter denen sich die Amantes de Teruel auszeichnen. Gesammelt sind einige, Alc. 1638. 8. Mad. 1639 und 1652. 4. 2 B. erschienen.) — Meister Tirso de Molina, oder eigentlich, Fr. Gab. Tellez († 1650. J. A. Dieze, Velazq. S. 357 Anm. e, hat zwey Dichter aus ihm gemacht. Der, von ihm geschriebenen Lustspiele sind 79, welchen es größtentheils nicht an glücklichen Erfindungen fehlt. Ob Sammlungen davon vorhanden sind, weiß ich nicht; aber wohl, daß er, um das gewöhnliche Comedia famosa auf den Titeln der Stücke lächerlich zu machen, viele von seinen mit dem Zusatze, Comedia sin fama drucken lassen. Aus seinem Convidado de piedra hat Moliere s. Festin de pierre gezogen.) — Ger. Cancer († 1655. Einer der besten unter denjenigen spanischen Dichtern, welche Comedias burlescas geschrieben haben, als La muerte de Baldavinos, und die Mocedades del Cid. Auch hat er, mit Mertinez, Matos und Rosete einige Stücke in Gemeinschaft abgefaßt, z. B. El Bruto di Babilonia, la Virgin de la Aurora, u. a. m. Eine Samml. s.

Werke

Werke erschien, Mad. 1651. 4. Lisb. 1657. 4.) — Franc. Fel. de Monteser (ich verbinde ihn mit den vorigen, weil s. Caballero de Olmedo auch zu den guten Burlesken Komödien gehört.) — Ein ähnliches Stück, von einem Ungenannten (wahrscheinlich von Augustin Moreto) ist El Rey D. Alfonso el de la oradado. — Juan Matos Fragoso (der von ihm geschriebenen Komödien und Tragikomödien sind 45, wovon Juan Labrador, u el Vilano en su rincon y Sabio en su retiro, im 4ten Th. von Linguets Th. Esp. sich französisch findet.) — Augustin de Salazar y Torres († 1675. Unter seinem Nahmen gehen folgende Stücke: El Amor mas desgraciado, y Cefalo y Procris; El Juez de su misma causa; Merito es la corona; Tetis y Peleo; Los juegos olimpicos; Encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo; Mas triunfa el amor rendido; La mejor flor de Sicilia; La segunda Celestina; Los dos Monarcas de Europa; Tambien se ama en el abismo; Triunfo y venganza de amor, wovon Juan Vera Tassis neun, Mad. 1684. 4. als den zweyten Theil s. Werke heraus gegeben hat. Einige Nachr. finden sich bey J. A. Dieze, Velazq. S. 246. Anm. g.) — Augustin Moreto y Cabana (lebte ungefähr um diese Zeit, und gehört zu den vorzüglichsten Komikern der Spanier; besonders haben seine Rollen des Gracioso (des Harlekins der Spanier) durch Reichthum an glücklichem Witze, große Vorzüge vor der ähnlichen Rolle in den andern Dichtern. Unter seinem Nahmen gehen folgende Stücke: Sin honra no hay valencia; El Marques de Cigaral, woraus Scarron seinen D. Japhet d'Armenie gezogen hat; La Negra por el Honor; El meyor Amigo el Rey; Lo que merce un soldado; La ocasion hace al ladron, von Linguet ins Franz. übersetzt; El premio en la misma pena; El Desden con el Desden, in Huerta's Th. Hesp. aufgenommen; und von Moliere, der aber, wie Signorelli, Th. 2. S. 83 sehr richtig bemerkt hat, in Rücksicht auf die Hauptsache, auf Charakterzeichnung, weit, weit unter dem Original geblieben ist, auf die französische Bühne, unter dem Titel, La Princesse d'Elide gebracht; El Defensor de su agravio; En el mayor imposible, nadie pierde; El parecido en la Corte, von Linguet ins Franz. übersetzt; und in Huerta's Th. Hesp. aufgenommen; No puede ser, guardar una majer, von Huerta in s. Theatr. Hesp. aufgenommen, und von Linguet ins Frzs. übersetzt; La misma conciencia acusa; Merecer para alcanzar; La Condesa de Belflor; La confusion de un Jardin; Industrias contra Finezas; Los Hermanos encontrados; La Gada del nadar; Todo es enredos Amor; El secreto entre dos amigos; La traycion vengada; Lo que puede la aprehension, aus welcher Th. Corneille seine Charme de la voix gezogen; El lego del carmen; La mas verdadera copia del mejor original; Los mas dichosos hermanos; La Cena del Rey Balthasar; La confusion de un papel; El Caballero; Los Jueces de Castella; El Azore de su patria; Antes morir que pecar; De fuera vendra, quien de casa nos echara, u la Tia y la Sobrina, von Huerta in s. Th. Hesp. aufgenommen; La cautela en la amistad; Empezar a ser amigos; La fingida Arcadia; La Fortuna merecida; El mas illustre Frances; Primero es la Honra, El poder de la amistad; El Esclavo de su Hijo; Fingir y amar; Fingir lo que puede ser; La discreta venganza; Caer para levantar; Como se vengan los Nobles; Trampa adelante, in Huertas Th. Hesp. befindlich; Satisfacer callando; La rica hembra de Galicia; El rico hombre de Alcala; La fuerza de la Ley; La fuerza del Natural; Escarraman; El Licenciado Vidriera; Amor y Obligacion; Hacer del contrario amigo; Antioco y Seleuco; Aristomenes Mesenio; El Hijo de M. Aurelio; El Hijo obediente; El Lindo D. Diego, von

Huerta in s. Theat. Hesp. aufgenommen; Las travesuras de Pantoja; Las travesuras del Cid; Hasta el fin nadie es dichoso; und außer diesen noch einige in Gemeinschaft mit Pedro Lanini, Malos und Ger. Cancer. Freylich findet jene strenge Einheit der Zeit und des Ortes auch bey ihm sich nur selten; aber dafür wird man durch gut gewählte und gut behandelte Situationen, und durch vortrefliche Characterzeichnung schadlos gehalten. Auch werden ihm der Stücke noch mehrere, vorzüglich alle diejenigen, welche unter dem Titel: De un ingenio de esta corte gedruckt sind, und also auch, das aus Lessings Dramaturgie bekannte, Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex zugeschrieben, welches aber wohl den Coello zum Verfasser hat. Gesammelt sind deren zuerst zwölfe, Mad. 1654. 4. und darauf, in 3 B. Val. 1677. 4. Mad. 1681. 4. sechs und dreyßig erschienen.) — Franc. de Roxas (Unter diesem Nahmen besitzt die spanische Bühne 75 Stücke; allein da zwey Dichter einen ähnlichen Vor- und Zunahmen geführt haben: so läßt, ohne eine genaue Kenntniß dieser Komödien, sich nicht entscheiden, welche dem einen, oder dem andern zukommt. Der ältere, welcher ums J. 1680 lebte, und der bessere ist, auch noch verschiedene seiner Stücke, Mad. 1680. 4. 2 B. selbst herausgab, hat verschiedene, von französischen Dichtern benutzte Stücke geschrieben, als Donde hay agravios, no hay zelos, y Amo criado, (welches Huerta in s. Theatr. Hesp. aufgenommen) woraus Scarron s. Jodelle, Maitre et Valet, und Entre Bobos anda el Juego, D. Lucas del Cigarral, (ebenfalls in Huertas Sammlung befindlich) woraus Th. Corneille s. D. Beltran de Cigarral gezogen. Auch sind von Le Sage zwey Stücke von ihm, Traycion busca el castigo und No hay amigo para amigo, unter dem Titel Le point d'honneur übersetzt worden: und sein Abre el ojo gehört zu den regelmäßigsten Stücken der Spanier. Nur muß man seine Arbeit nicht nach den Uebersetzungen und Nachahmungen der französischen Dichter beurtheilen. Linguet selbst sagt von der erstern: wo Roxas bloß vertraulich (familier) ist, ist Scarron niedrig; und wo jener natürlich ist, ist der andre gezwungen, und geziert. Indessen behaupten denn doch die Geschichtschreiber der französischen Bühne, daß diesem ungeachtet Scarron mit seinem Stücke zuerst den komischen Dialog auf das französische Theater gebracht habe.) — Luis Coello (Ein Zeitgenosse des Roxas, welcher, um gleich einen Irrthum in der vorigen Ausgabe dieses Werkes, Art. Tragödie, gut zu machen, gewöhnlich für den Verfasser des Conde de Sex, u dar la vida por su dama, ausgegeben wird. In den verschiedenen Sammlungen von spanischen Komödien finden sich noch von ihm: Dicho y hecho; Lo que puede la porfia; El Arbol de mejor frutto; Yerros de naturaleza, y aciertos de la fortuna; Por el esfuerzo la dicha; Los dos Ferrandos de Austria; Adultera castigada; El escudo de la Fortuna; El Robo de las Sabinas; Peor es urgarlo; Lo que pasa en una noche; El privilegio de las mujeres.) — Antonio de Solis († 1686. Ohnstreitig einer der ersten und regelmäßigsten Komiker der Spanier; seine Stücke sind, El amor al uso, von Corneille, unter dem Titel L'amour à la mode, auf die französische Bühne gebracht, und in Huerta's Samml. aufgenommen; El Doctor Carlino; El Alcalzar del Secreto; La gitanilla de Madrid; Un bobo hace ciente, sämmtlich in Huerta's Samml. befindlich, und das letztere von Linguet übersetzt; Las Amazonas; La firme lealtad; Euridice y Orfeo; Amparar al enemigo. Zusammen sind sie, Mad 1681 4. gedruckt worden. Die ihm von J. A. Dieze, Velazq. S. 351 zugeschriebenen Triunfos de Amor y Fortuna sollen von Diego Muget y Solis seyn) — Pedro Calderon de la Barca, Honao y Ryano († 1687. obgleich dieses Sterbejahr, wofern das vorige richtig ist, irrig seyn muß, weil, nach J. A. Dieze, Velazq. S. 350.

Ant. de Solis, der ein Jahr vor ihm starb, seine Arbeiten hat übernehmen sollen. Der von ihm geschriebenen Schauspiele sind, ausser den bereits angeführten Autos, über hundert und zwanzig; wovon bereits, bey s. Lebzeiten, Mad. 1637-1674. 4 B. 4. und, von Vera Tassis y Villaroel, nach seinen Tode, Mad. 1685-1694. 9 B. 4. herausgegeben wurden; und im J. 1760 sind deren zu Madrid 11 Quartbände gedruckt worden. Aufgenommen, in s. Theat. Hesp. als die vorzüglichsten darunter, hat Huerta folgende: Dar tiempo al tiempo; Tambien hay duello en las damas; La Dama Duende; Qual es major perfeccion; El Escondido y la tapada, franz. von Linguet; El Secreto a voces; Bien vengas mal si vienes solo; Los empenos de un acaso, nachgeahmt von Th. Corneille, in den Engagemens du hazard; No siempre lo peor es cierto, franz. von Linguet; Con quien vengo, vengo, zweymahl in das Ital. von Mich. della Marra, Nap. 1665. 8. und von Ang. d'Orsa, Ferr. 1669. 12. übersetzt; Mejor esta que estaba, franz. von Linguet; Primero soy yo; Casa con dos puertas mala es de guardar; No hay burlas con el amor, franz. von Linguet; Eco y Narciso; und ausser den bereits angezeigten hat Le Sage, in s. Theatre, P. 1739. 12. sein Peor esta que estaba, unter dem Titel D. Cesar Ursin und Linguet deren noch zwey, El Alcalde de Zalaméa, und Los Empeños de seis horas übersetzt; so wie Th. Corneille noch eines, El Astrologo fingido, in s. Feint Astrologue auf die franz. Bühne gebracht. Auch ist es bekannt, daß Pierre Corneille aus Calderons, En esta vida todo es verdad y todo es mentira, welches übrigens bey den Spaniern nicht in sonderlicher Achtung steht, seinen Heraklius genommen hat; man braucht aber eben nicht spanischer Litterator, oder für die Spanier sehr eingenommen zu seyn, um zu sehen, daß H. v. Voltaire, in s. Uebersetzung dieses Stückes, und in seiner Abhandlung darüber, (Oeuvr. B. IX. S. 441 u. f. Ed. de Beaumarch.) die Leser mehr belustigen, als belehren wollen. Die Eigenheiten des Calderon, als spanischen dramatischen Dichters, bestehen vorzüglich in den Verwickelungen seiner Stücke, und in der Gabe, die Erwartung der Zuschauer bis auf den letztern Augenblick zu spannen. Hierin, und in der Sorgfalt und Fülle der Ausarbeitung überhaupt, übertrift er den Lope weit. Und in Ansehung seiner Charactere hat bereits Signorelli, Th. 2. S. 77 bemerkt, daß, so romantisch diese uns scheinen, sie denn doch die Sitten seiner Zeit darstellen; auch hat er sicherlich sie zu schildern, oder in Handlung zu setzen gewußt. Aber sein Dialog ist, meines Bedünkens, höchst ungleich, und wimmelt von gesuchten Wortspielen und Witzeleyen; und durch sein Bestreben, den Zuschauer in Ungewißheit zu erhalten, und ihm viel Beschäftigung zu geben, oder seinen eigenen Scharfsinn in der Erfindung zu zeigen, wird die Haupthandlung öfterer verwirrt. Was Nasarre, in der vorher gedachten Abhandl. und bey dem Velazq. S. 341 u. f. sonst an ihm aussetzt, sein Verstoßen gegen Geschichte und Erdbeschreibung, seine Verschönerung von Liebeshändeln, u. d. m. verräth eben so wenig Dichtergefühl, als Dichterkenntniß. Einige Nachrichten von ihm finden sich in J. A. Dieze Velazq. S. 340. Anm. u. und S. 342. Anm. f.) — Jos. de Cannizares (Sein Zeitalter weis ich nicht genau zu bestimmen; Huerta setzt ihn in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhundertes; aber das ihm, von Ign. Luzan, Poet. Lib. III. c. 15 und bey dem Velazquez, S. 355 gegebene Lob, sind Grundes genug, seine Stücke anzuzeigen. Es sind folgende: Las nuevas armas de amor; Qual enemigo es mayor, el destino o el amor; Castigar favoreciendo; De Comedia no se trate; De leve chispa grand fuego; El estrago en el fineza; El grand baron del Pinel; La invencible Castellana; El Domine Lucas; auch Lope hat, unter diesem Titel, ein, aber sehr elendes, Stück geschrieben; das

das gegenwärtige ist, unter den Stücken des Cannizares, ohnstreitig das bessere, und nimmt, in seiner Art, auf der spanischen Bühne eben den Rang ein, welchen der Tartüffe auf der französischen hat; es findet sich in der Sammlung des Huerta; El Error y el Escarmiento; Con Musica y por amor; De los hechizos de amor la musica es el mayor y el Montanes en la corte, von Huerta in s. Th. Hesp. aufgenommen; Un precipicio con otro; D. Juan de Espina en su patria; Las cuentas del grand Capitan; El buen Juez no tiene patria; Avogar por su ofensor; Carlos quinto sobre Tunez; A qual mejor, Confesada y Confesor; Los Amazones de Hespaña; Clicie y el Sol; El dichoso Bandolero; El guapo Julian Romero, y ponerse habito sin pruebas; El honor da entendimiento, y el mas bobo sabe mas, in Huertas Sammlung befindlich; Amando bien; El falso nuncio de Portugal; Sin caridad no hay fortuna; El Principe D. Carlos; Tres comedias en una; El valor como ha se ser; El Sol del Occidente; La banda de Castilla; Amor es todo invencion; Hasta lo insensible adora; Fieras afemina amor; La mas firme es la mujer si una vez Uega a querer; Musicos amo y criado; El pleyto de Herman Cortes; El Sacrificio de Ifigenia; El prodigio de la sagra; La ventura de la voz; Telemaco y Calipso; Por acrisolar su honor competidor hijo y padre; A un tiempo Rey y Vasallo; La hazaña mayor de Alcides; El Picarillo en Hespaña; La crueltad de Inglaterra; Complir a un tiempo, quien ama con su Dios y con su Dama; La mas illustre Fregona; El Asombro de la Francia, Marta la Romarantina. Wenn gleich die Sprache, in diesen, wenigstens in den mir bekannten, Stücken zuweilen ein wenig schwülstig seyn sollte: so zeichnen sich die mehrsten denn doch durch regelmäßigere Plane, durch glückliche Charakterdarstellungen und durch wirklich komische Situationen aus. Ob sie deswegen zu Possenspielen, Farcen, wie Signorelli Th. 2. S. 324 behauptet, zu zählen sind, getraue ich mir nicht nachzusagen.) — Anton. de Zamora (Auch von dem Zeitalter dieses Dichters weiß ich nichts, als daß er im Anfange dieses Jahrhundertes gelebt haben soll. Seine Stücke sind, ausser verschiedenen Comedias di Santos: Ser fino y no parecerlo; Desprecion vengan desprecios; El Hechizado por fuerza, das beste seiner Stücke, und von Huerta in s. Sammlung aufgenommen; El India perseguido; Con musica, y por amor (unter ähnlichem Titel ist ein Stück von Cannizares vorhanden); Amor es quinto elemento; D. Domingo de Don Blas (welches Signorelli, irrig, dem Roxas zuschreibt); El Blason de Guzmanes (ein, von mehrern Komikern behandelter Gegenstand); Mazariegos y Monsalves; Todo lo vence el amor; Aspides hay Basiliscos; Duendes son Alcahuetes, y Espiritu foleto; Sempre hay que envidiar amando; Viento es la dicha de Amor; Matarse por no morirse; La defensa de Cremona; La defensa de Tarifa; El Custodio de Hungaria; Hercules furente; Poncella de Orleans; Don Bruno de Calahorra; Por oir misa y dar ubada, nunca se perdio Jornada. Ein Theil derselben ist, Mad. 1774. 4. zum zweyten Mahle zusammen gedruckt worden. Velazquez, oder vielmehr Jos. Lujan bey dem Velazquez, S. 354 schreibt ihm noch eines zu, El Castigo de la miseria (die Strafe des Geitzes, nicht der Bosheit, wie dort übersetzt ist); aber ausser einem sehr bekannten, alten Stücke des Juan Hoz, kommt keines, unter diesem Titel, in den Nachrichten von den spanischen Bühnen vor. Im Ganzen sind seine Stücke nicht blos regelmäßig; sondern es läßt sich ihm auch nicht glückliche Charakterzeichnung absprechen.) — Franc. Bances Condamo († 1709. El Duelo contra su Dama; La Piedra filosofal; Quien es quien premia el amor; El Sastre del Campillo; Sangre, valor y fortuna; E im-

impoſible mayor en Amor le vence amor; Mas es el ruido que las nueces; Qual es afecto mayor, lealtad, ſangre ó amor; Reſtauracion de Buda; Orlando furioſo; El invicto Luis de Baden; El Eſclavo en grillos de oro, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen. Duelos de ingenio y fortuna; Mas vale el hombre que el nombre; La inclinacion Heſpañola; Por ſu Rey y por ſu Dama; La Reyna Chriſtina; Fieras de zelos y amor; Qual es la fiera mayor en los monſtruos de amor; La Jarretiera de Inglaterra; El primer triunfo de la Auſtria. Regelmäßigkeit, Anſtand, Wahrſcheinlichkeit iſt genug in ſeinen Stücken; aber ob es ihnen nicht an komiſcher Kraft gebricht, iſt eine andre Frage?) — Telles de Acebedo (Er hat ſeine mehrſten Stücke, als: No hay veneno como amor; El Salomon de Mallorca; No hay cautelas contra el cielo; La rebelacion de los Moriſcos u. a. m. mit Fajardo zuſammen, und allein nur La Mozuela del Saſtre, ó no hay disfraz en la nobleza geſchrieben. J. A. Dieze, der ihn, Velazq. S. 357. Anm. e. wahrſcheinlicher Weiſe nach L. Riccoboni, Arebo nennt, ſcheint mehrern Werth auf ihn zu legen, als die Spanier ſelbſt.) — Die Gräfinn Carpis (La Aya franceſa; Catalin) — Garcia de la Huerta (Liſi desdenoſa, ó el Boſque del Pardo) — Gasp. Melch. Jovellanos (El Delinquente honrade, gedruckt im J. 1773. das erſte rührende, ſpaniſche, Originallustſpiel, deſſen Innhalt ähnliches mit dem Deſerteur aus Kindesliebe, und dem Honnête Criminel hat; der Abt Eymar hat es, Marſeille 1777 ins Franz. überſetzt) — Th. de Yriarte (Hacer que hacemos) — Joſ. Clavijo y Fajardo (Zelos vencidos de amor) — Ramon de la Cruz (Auſſer ſehr vielen Zwiſchenſpielen, wovon die Folge handeln wird, hat er auch einige Luſtſpiele, Eſpigadera, 2 Theile, Fenix de los hijos in 2 Aufzügen, Eugenia (aus dem Franz. des Beaumarchais), Marqueſita, o diborzio feliz, in vier Aufzügen, geſchrieben). Im Ganzen ſind aber, in den neuern Zeiten, die komiſchen Dichter in Spanien ſeltener geworden. Man ſpielt noch immer, vorzüglich, die Stücke des Lope, Calderon, Diamante, u. a. m. und die franzöſiſche Regelmäßigkeit und Anſtändigkeit iſt noch immer dem ſpaniſchen Geſchmack ſo wenig angemeſſen, daß, wie vor einigen Jahren, D. Thomas Sebaſtin y Latre den Parecido en la Corte des Auguſtin Moreto, in dieſe Form brachte, und ſpielen ließ, die Zuſchauer das Ende der Vorſtellung nicht abwarteten, und die Schauſpieler, um ſie zu beſänftigen, am folgenden Tage das Stück des Moreto geben mußten. Indeſſen ſind, ſo viel ich weiß, doch einige Ueberſetzungen franzöſiſcher Stücke, wovon verſchiedene ſchon alt ſind, und andre, neuere, als von dem Heritier univerſel des Regnard, und dem Glorieux des Deſtouches ſich von Clavijo herſchreiben, darauf erſchienen. Was den Reichthum des ſpaniſchen komiſchen Theaters anbetrift: ſo ſcheint dieſer, bey einer unpartheiſchen Unterſuchung, nicht ſo groß zu ſeyn, als die Ausländer gewöhnlich glauben, und die Spanier zuweilen vorgeben. L. Riccoboni ſagt, in den reflex. hiſtor. et crit. S. 57, daß ein Buchhändler ein Verzeichniß der bloßen Stücke von Ungenannten gemacht habe, welches ſich auf 4800 belaufe; wahrſcheinlicher Weiſe meynt er damit den, um dieſe Zeit erſchienenen Indice general alphabetico de todos los Comedias, eſcritas por various autores, antiguos y modernos, y de los Autos ſacramentales y alegoricos . . . Mad. 1735. 4. von dem Buchhändler Franc. Medel; allein dieſer enthält, mit Innbegriff aller Autos, aller Tragödien, u. ſ. w. ſo wohl von genannten, als ungenannten Dichtern, nicht mehr als 4409 Titel, und ein großer Theil der Stücke ſind doppelt und dreyfach darin angeführt. Verbeſſert und fortgeſetzt bis jetzt gab ihn Garcia de la Huerta, bey ſ. Theatr. Heſp. unter der Aufſchrift Catal. alphabetico de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas,

la, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hesp. Mad. 1785. 8. heraus; und hier finden sich, ohne die Zwischenspiele, nicht allein nur 3852 Stücke überhaupt; sondern auch unter diesen sind noch viele doppelt angezeigt, weil sie entweder doppelte Titel haben, oder ein und dasselbe Stück mehr als einem Verfasser zugeschrieben wird. Was sind das gegen die 24000, die ein ungenannter, französischer Reisender (Ueber Sitten, Temperament, Schaubühne d. Spanier, Th. 2. S. 220) und C. F. Flögel (Gesch. der komischen Litterat. B. IV. S. 158) den Spaniern beylegen? Eben so verhält es sich mit der Zahl der komischen Dichter. Huerta hat, a. a. O. nur die Nahmen von 241 gekannt; und wenn ich selbst gleich noch die Nahmen verschiedener, als Aguire, Avila, Fr. Avellanedo, Beltran, Benegasi, Birhuega, Carechi, Chaporta, Cifuentes, Clavijo, Cuna, Diego de Cordova, Gonz. de Cunedo, Ped. de Estinoz y Lodosa, Ger. Fuente, Diego Gutierez, Lemus, Malo de Molina, Moscoso, Nota, Nino, Luis Oviedo, Medrano, Bern. de Quicos, Reynoso, Jos. Ribera, Thomas Sebastian y Latre, Th. Man. de Paz, Dieg. de Vera, Baut. Villegas, hinzu zu setzen weiß, und auch allerdings noch Komödien von viel Ungenannten geschrieben worden sind: so können doch unmöglich die 1200, von welchen Signorelli Th. 2. S. 81 spricht, (wofern es nicht ein Druckfehler ist) herauskommen. Uebrigens theilen die Spanier selbst ihre Komödie, ausser den Comedias di Santos und den Comedias burlescas, in drey verschiedene Arten, als in Comedias di Figuron — Comedias de Capa y Espada — und Comedias heroycas ein, die dadurch von einander sich unterscheiden, daß die letztern, welches die eigentlichen **Tragikomödien** sind, und von den Schauspielern auch Comedias palaciegas genannt werden, sich auf wahre, wenigstens auf geglaubte, wirkliche Begebenheiten, oder auf Sagen aus der Mythologie gründen, so wie daß die Personen derselben Fürsten und große Herren sind, und daß sie in der zweyten, (welche ihren Nahmen von einer Tracht hat) aus so genannten Leuten von Stande, als Rittern und Edlen, bestehen, da in der erstern nur solche auftreten, welche gern das Ansehn von vornehmen und reichen Menschen haben möchten. Daß diesem gemäß der Ton derselben, oder der Styl darin beschaffen ist, versteht sich von selbst; abgefaßt in Versen aber sind alle. — Zweytens kommen in allen, wenigstens in Stücken von allen drey Arten, lustige, stehende Bedientenrollen vor. Die erste derselben ist der **Gracioso**; auch giebt es Stücke, in welchen sich deren **zwey**, nähmlich noch ein Gracioso secundo, und verschiedene, worin sich auch noch eine **Graciosa** findet. Riccoboni (Reflex. histor. et crit. S. 63) leitet ihn von dem Harlekin der Italiener her; und freylich hat er mit dem ältern Harlekin der italienischen Bühne in so fern Aehnlichkeit, als er zuweilen ein wenig plump, und gefräßig ist, aber andre Characterzüge, als seine Geschwätzigkeit, seine Furchtsamkeit, hat er nicht mit dem Harlekin gemein. Ehe könnte der Sosias des Plautus, oder der Davus, und andre dergleichen Sclavenrollen aus dem Terenz, sein Muster seyn. Doch wozu ihm einen besondern Stammbaum aufsuchen, da dergleichen Charactere bey allen Völkern, sich in der wirklichen, und in der theatralischen Welt, gefunden haben? Und ein bestimmter Ursprung läßt dem Gracioso sich um desto minder geben, da sein Character, so viel ich sehe, nicht durchaus bestimmt, oder ein und derselbe ist. Die spanischen Dichter schildern ihn, und brauchen ihn auf die mannichfaltigste Art. Er ist zuweilen höchst schlau und verschlagen; wie man es z. B. in dem Tarugo (Spanisches Theater, 2ter B. Beschw. 1770. 8. im ersten Stücke) sehen kann; und zuweilen poßierlich einfältig; oft ist er ein Werkzeug der Verwickelung, und eben so oft der Entwickelung, mit andern Worten, er ist die Springfeder der mehresten Stücke; aber gewiß nur in den schlechtesten auf solche Art spaßhaft

wie Riccoboni und Flögel (a. a. O.) ihn darstellen. Ich will übrigens noch bemerken, daß eben der Cosme, aus dem von Lessing in der Dramaturgie, angeführten Graf Essex, welchen C. F. Flögel (Gesch. des Groteskekom. S. 83) zu dem besondern Hanswurst der Spanier macht, nichts, als der Gracioso dieses Stückes ist. Dieser hat immer in jedem Stücke seinen eigenen Nahmen; und so wie er hier Cosme heißt: so heißt er in andern Stücken anders, bald Tarugo, bald Fabio, bald Bustos, bald Tabaco, bald Alarve, bald Clarin, u. s. w. Gracioso ist blos ein theatralischer Beynahme, welchen Lessing durch Hanswurst zu übersetzen, oder so zu benennen, sehr Recht hatte, den aber Flögel nicht, wie er thut, von dem Gracioso hätte unterscheiden sollen. Eine andre, stehende, obgleich seltener vorkommende komische Person dieser Art ist der Vejete. Die Grundlage seines Characters scheint Treuherzigkeit, und Liebhaberey der Flasche zu seyn. Schon die Benennung zeigt, daß es die Rolle eines Alten ist, und folglich ist er denn auch immer weniger, als der Gracioso, in die Verwickelung des Stückes eingeflochten. In den Zwischenspielen hat er, indessen, öfterer die wichtigste Rolle. Die vornehmen Alten heißen auch Barba. — Der Gallega, eine andre Person dieser Art, ist ein Gallicischer Einfaltspinsel, welcher, nach einem, erst aus der Provinz in die Hauptstadt gekommenen Bedienten gebildet zu seyn scheinet, diesem gemäß noch nicht in vornehmen oder reichen Häusern dient, und übrigens noch seinen gallicischen Dialect hat. — Drittens haben viele Stücke ihre eigenen Prologen, (Loas) welche sehr oft ganz eigentliche Vorspiele sind, d. h. aus Gesprächen zwischen mehrern, und öfters, allegorischen Personen bestehen. Sie enthalten das, was man gewöhnlich die Exposition, oder Ankündigung, wie es H. Sulzer übersetzt hat, nennt; oder scheinen doch, ursprünglich hiezu vorzüglich bestimmt gewesen zu seyn; und da nun hiedurch alle Erzählung in den Stücken vermieden wird, und diese also gleich mit der Handlung anfangen können: so läßt sich ihrer Einführung keinesweges aller Werth absprechen. Indessen sind sie doch sehr aus der Mode gekommen; und auch wohl nicht immer, auf die eben angezeigte Art, mit dem folgenden Stücke, verbunden gewesen. — Ferner wird es gewöhnlich, als eine Besondernheit der spanischen Bühne angesehen, daß sie sehr viele Stücke von zwey, drey und mehrern Verfassern hat. Aber nicht bloß hier, sondern auch in Frankreich und England haben öfters mehrere an einem Stücke gearbeitet; und das einzige, was vielleicht den Spaniern hierin besonders zukommt, ist, daß es Stücke giebt, z. B. El Rey Alfonso el sexto, und la conquista de Toledo, welche das Werk von acht, und andre, als Arauco domado, welche das Werk von neun Dichtern zugleich ist. — Was die Eigenthümlichkeiten des ächten spanischen Theaters anbetrift: so weiß ich solche nicht besser, als mit G. E. Lessings Worten (Dramat. N. LXVIII.) zu bezeichnen: „Eine ganz eigene Fabel, eine sehr sinnreiche Verwickelung, sehr viele, und sonderbare und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charactere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdruck.“ Freylich muß ich aber auch noch mit ihm hinzu setzen, daß dadurch sehr viele spanische Stücke, zum Theil romanhaft, abentheurlich, unnatürlich geworden, und daß Uebertreibungen aller Art auf dem spanischen Theater nicht selten sind. Nicht das, nach Maßgabe der Umstände, und der Anlage des Stückes, wahrscheinliche, nicht einmahl immer das mögliche, sondern nur, was durch Ueberraschung vergnügen, was ein eigentliches Schauspiel bilden kann, scheint der Zweck der spanischen komischen Dichter zu seyn. Natürlicher Weise hat dabey Characterentwickelung und Schilderung wegfallen, und zugleich, ungeachtet alles Erfindungsgeistes derselben, Einförmigkeit in die Verwickelung gebracht

werden müssen. Auch wird durch die doppelten Liebeshändel, welche in den mehresten Stücken sich finden, die Handlung öfterer verwirrt, und das Interesse geschwächt. Aber die einmahl angelegten und angenommenen Auftritte, oder Situationen, so unnatürlich sie immer auch im Grunde herbey geführt seyn mögen, sind an und für sich selbst, öfters äußerst interessant, oder komisch, so wie größtentheils sehr glücklich ausgeführt; und der eigenthümliche, frühere, Zustand der Sitten und Lebensweise dieses Volkes macht jene Unwahrscheinlichkeiten nicht blos begreiflich, sondern rechtfertigt solche auch zum Theil. Sie sind gleichsam Idealisirungen von dem, was aus Verkleidungen, nächtlichen Zusammenkünften, sehr scharfen Bewachungen des weiblichen Geschlechtes, sehr feinem Gefühl von Ehre, u. a. m. entstehen kann, und verhalten zu den, in der wirklichen Natur daraus entsprungenen Mißverständnissen, Verwickelungen und Ebentheuern sich ungefähr so, wie, in der regelmäßigen Komödie der übrigen Völker, die Charactere sich zu den Menschen der wirklichen Welt verhalten. Um sie richtig zu beurtheilen, muß man, wegen des vorher erwähnten frühern Zustandes der Sitten in Spanien, sich aller Vergleichungen zwischen dem spanischen Theater und der Komödie der andern Völker Europens enthalten; und ein neuerer spanischer Schriftsteller, J. Andres, hat, meines Bedünkens, sehr Unrecht gehabt, dergleichen zwischen dem spanischen und englischen Theater, und dem Lope und Shakespear, in s. Origen, Progressos y Estado actual de toda la Literatura (ursprünglich italienisch geschrieben) Mad. 1784. 8. B. 2. S. 296 u. f. anzustellen. So viel ähnliches beyde Dichter auch, in einzeln Punkten, vorzüglich in Rücksicht auf Sprache, mit einander haben mögen: so sind doch die Dichtungen des Spaniers weit entfernter von der wirklichen Natur, als die Dichtungen des Engländers; und eben so wenig als in irgend einem Stücke des erstern der Kampf von Leidenschaften wie im Shakespear so oft und so unnachahmlich, dargestellt worden ist, eben so wenig beruhen die Verwickelungen in den Lustspielen des letztern auf Mißverständnissen, Ehrenhändeln, und dergleichen ausserwesentlichen, oder ausserhalb dem Stücke liegenden Dingen mehr. Indessen bleibt es immer gewiß, daß, obgleich jetzt ein Theil der Nation selbst mit der Beschaffenheit ihres Theaters überhaupt nicht sonderlich zufrieden zu seyn scheint, (S. z. B. den Ensayo de una Bibl. Espag. Mad. 1786. 8. B. 3. S. 85 u. f. S. 115 u. f.) doch die Spanier, wie bekannt, und wie es zum Theil auch vorher bemerkt worden ist, die eigentlichen Lehrer der Franzosen in der dramatischen Kunst gewesen sind. Diese, wie sie selbst es auch eingestehen, haben jenen nicht blos eine Menge einzeler Stücke und Situationen, sondern auch ihre eigentliche Tragödie und Komödie überhaupt zu verdanken. — Sammlungen von spanischen Komödien sind sehr viele gemacht worden; aber die mehrsten sind auch mit vieler Nachlässigkeit gemacht. Nur selten kann man sich auf die angegebenen Nahmen der Verfasser der Stücke verlassen; und die mehresten Mahle sind diese höchst fehlerhaft abgedruckt. Alle, mir bekannten spanischen komischen Dichter, vom Calderon an, klagen über diese Mängel. Die Titel dieser Sammlungen sind: Comedias de diferentes Autores, Valenc. und Barcelona 4. 31 Bde. (J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 358 führt nur 29 Bde. an: aber ich besitze deren noch zwey, welche Barcell. 1637 und 1638. 4. gedruckt sind.) Comedias nuevas escogidas, Mad. 1649 - 1660. 4. 12 B. — Comedias escogidas de los mejores Ingenios de España, Mad. 1652 - 1704. 4. 48 B. (So hat Huerta, in dem Prol. zu dem schon erwähnten Catalogo S. VII. diese Sammlung angezeigt; J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 358 sagt, daß im Jahre 1690 schon 51 B. erschienen gewesen; ganz vollständig dürfte sie, ausserhalb Spanien, schwerlich irgendwo zusammen seyn) — Primavera numerosa de muchas Armonias luzientes, Mad. 4. wovon

im J. 1679 der 46te B. gedruckt worden ist. — El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas, Mad. 1653. 4. 4 B. — Teatro poetico, Mad. 1654. 4. 8 B. Auch werden dergleichen Sammlungen noch immer fortwährend gemacht, weil die gespielten Stücke, sie mögen alt oder neu seyn, immer wieder von neuem gedruckt werden. Und, in diesen Sammlungen nun geben die Buchhändler, als die gewöhnlichen Herausgeber, und nicht die Verfasser selbst, den Stücken, sammt und sonders, die Beywörter famosa, oder auch grande; und C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litterat. B. IV. S. 180) hätte sich seine erbauliche Betrachtungen hierüber immer ersparen können; so wie Voltaire, wenn er nur irgend einen einzigen Band dieser Sammlungen angesehen hätte, nicht das, vorher angeführte Stück des Calderon, Vorzugsweise Comedia famosa genannt haben würde. Die beste jener Sammlungen ist, unter dem Titel, Theatro Hespañol, Mad. 1785. 8. in 17 Bdn. gedruckt, wovon 14 die, vorher schon bemerkten Lustspiele verschiedener Verfasser, einer nur Zwischenspiele, einer die Trauerspiele des Herausgebers, D. Vincente Garcia de la Huerta, und der letzte den schon erwähnten Catalogo enthält; und sie ist in so fern die bessere, als Huerta, durch sie, die gewöhnlichen Urtheile der Ausländer von dem spanischen Theater hat widerlegen, und in ihr ausdrücklich, eine Probe, oder die Musterstücke des letztern, hat geben wollen. Auch haben zwar diejenigen seiner Landsleute selbst, welche die französische Komödie für das Muster aller möglichen Komödie halten, ihn seines Unternehmens wegen, öffentlich, bitter angegriffen, weil sie jene Widerlegung für unmöglich, und eine Vertheidigung ihres eigenthümlichen Theaters für ein Hinderniß zu einer bessern Ausbildung desselben halten; allein die Wahl der Stücke selbst ist, so viel ich weiß, von keinem getadelt worden (S. Ensayo de una Bibl. Espag. B. 3. S. 88 u. f. und S. 109 u. f.) — Die französischen, besondern Uebersetzungen verschiedener spanischen Stücke sind bereits vorher angezeigt. Von den, durch Le Sage verfertigten sind 2 in seinem Theatre Espagnol, Par. 1700, 12. und zwey in s. eigenen Theatre, Par. 1739. 12. und die Extraits de plusieurs pieces du Theatre Espagnol . . . par du Perron de Castera, Par. 1738. 12. 3 Th. und das Theatre Espagnol von Linguet, Par. 1768. 12. 4 Th. erschienen. Das letztere ist wieder, Braunschweig 1770. 8. 3 B. ins Deutsche übersetzt worden. Daß Linguet mit den Stücken sehr frey umgegangen ist, gesteht er selbst: und so viel ist gewiß, daß die Eigenthümlichkeiten des spanischen Dialogs nicht aus ihnen zu lernen sind. Er hat von dem, was darin äußerst characteristisch, und so gar zur Verständlichkeit des folgenden nothwendig ist, wie z. B. gleich in der ersten Scene der Esclava de su Galan (B. 1. S. 81. d. deutschen Uebers.) vieles weggelassen, und dem D. Juan dafür ein albernes: „was sagen Sie?“ (Que dites-Vous?) in den Mund gelegt, das weder mit dem vorhergehenden noch folgenden zusammenhängt. —

Mit der spanischen Komödie verbunden, sind die, zwischen den Jornaden, gespielten kleinen Stücke, oder Entremeses. Daß diese so alt, als die spanische Bühne sind, erhellt aus der schon angeführten Stelle des Cervantes; und daß sie, in ihrer Art, zu den besten dramatischen Producten der Spanier gehören, gesteht selbst Signorelli ein (Krit. G. des Theat. Th. 2. S. 326 u. f.). Sie führen, nach Maßgabe ihres Innhaltes, und ihrer Beschaffenheit, verschiedene Benennungen, als Entremese, überhaupt, und, wenn sie mit Tanz verbunden sind, Bayle, so wie, wenn Masken darin vorkommen, Mociganga, und, wenn sie vorzüglich aus bloßem Gesange bestehen, Saynete, oder auch ursprünglich Xacara. Gesang findet sich, indessen, fast in allen; wenigstens endigen die mehresten sich mit einem Liede; auch sind die mehresten in Versen abgefaßt. Die darin auftretenden Personen sind,

sind, gewöhnlich, niedrigen Standes, und der Zahl nach sehr wenige. In den neuern Zeiten hat man mehr Verwickelung hinein gebracht, und sie dadurch bis zur Größe kleiner Lustspiele ausgedehnt. Geschrieben sind deren, vom Lope de Rueda, dem ersten komischen Dichter, an, bis auf den, noch lebenden Ramon la Cruz, sehr viele geworden. Huerta hat seinem Catalogo ein Verzeichniß von mehr, als 400 Stücken dieser Art beygefügt. Auch sind verschiedene Sammlungen davon, unter folgenden Titeln, vorhanden: Jocoserias: Burlas veras, o Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos, Mad. 1645. 8. Vallad. 1653. 8. (Der Verf. derselben soll Luis Quinones de Benavente seyn. Der eigentlichen Zwischenspiele darin sind 36.) — Arcadia de Entremeses, escritos por los Autores mas clasicos de Hespaña, Pampl. 1700. 8. — Comico festejo, Mad. 1742. 8. 2 B. (Dem Herausgeber, Jos. de Ribas, einem Bejete bey einer der Madridter Schauspielergesellschaften, zu Folge, soll der Verf. derselben, Franc. de Castro, ein berühmter Bejete des spanischen Theaters, seyn) — Bey dem Theat. Hesp. des Huerta findet sich ein Band mit 26 Stücken dieser Art. — Deutsch besitzen wir die, durch Linguet übersetzten, in dem Nachtrage zu dem spanischen Theater, Riga 1771. 8. und, in F. J. Bertuchs Magaz. der spanischen und portug. Litterat. B. 1. S. 213. und B. 3. S. 129 zwey von den achten, welche Cervantes geschrieben hat. —

Noch führen, in der spanischen Sprache, die Nahmen von Comedia und Tragicomedia, verschiedene, in Prosa abgefaßte, und vielleicht schon mit Ausgang des 15ten oder doch mit Anfang des 16ten Jahrhundertes erschienene Schriften, welche auch in Aufzüge und Auftritte abgetheilt sind, und von den Spaniern selbst, von Nasarre, Velazquez u. a. m. gewöhnlich unter die Lustspiele gesetzt werden; da aber, sichtlich, keine derselben zum Aufführen gemacht worden ist: so verdienen sie, eigentlich, hier eben so wenig, einen Platz, als die Komödie des Dante, und so viele Schriften aus jenem Zeitpunkt, welche ähnliche Titel haben. Nachrichten von ihnen liefert Velazquez, S. 305 u. f. d. U. — — Und ausser dem, was, ebend. von der eigentlichen Komödie der Spanier gesagt wird, handeln von dieser noch: Ein Brief Sobre la Comedia von Andr. Rey de Artieda, in s. Discursos, Epist. e Epigr. (unter dem Nahmen Artemidoro) Sarag. 1605. 4. — Breve discurso de las Comedias y de su representacion por D. Diego Vich, Valenc. 1650. f. — Nasarre, a. a. O. — L. Riccoboni, a. a. O. — Piet. Signorelli. in der Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 26 u. f. S. 72 u. f. S. 324 u. f. — Lettre sur le Theatre Espagnol, im 4ten B. S. 502 der Variétés litterair. Par. 1768. 12. 4 B. — Fr. v. Cronegk in s. Schriften, Th. 1. S. 387. — G. E. Lessing, in der Dramat. N. LX. u. f — C. F. Flögel, in s. Gesch. der komischen Litterat. B. IV. S. 157 u. f. und in s. Gesch. des Groteskekom. S. 73 u. f. — — S. übrigens den Art. Dichtkunst.

Wegen der Komödie in Portugal, verweise ich auf den Velazquez, S. 78 • 94 d. d. Uebers. — Junks Nachrichten von der portugiesischen Litteratur, Frankf. 1778. 8. — die Gothaischen Theaterkalender, vom J. 1778 und 1779 — und C. F. Flögels Geschichte der kom. Litteratur, B. IV. S. 184 u. f. — In dem 3ten B. S. 247 u. f. von F. J. Bertuchs Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur findet sich ein portugiesisches Lustspiel übersetzt, welches, meines Bedünkens, die Anlage zu einem sehr interessanten Stücke hat. — —

In **Frankreich** ist das Lustspiel überhaupt, oder doch das, was man, nach Maßgabe der Geistesbildung der Zeit, so nennen muß, eigentlich sehr alt. Schon Karl der Große verbot das Spielen der Histrionen; und unter den Gesetzen der Könige von dem zweyten Stamme findet sich eines (apd. Baluz. B. 1. S. 906), worin den Schauspielern (Scenicis) bey Leibes-

Leibesstrafe untersagt wird, in geistlichen Kleidungen aufzutreten; ein Beweiß, daß die Verf. der Hist. du Theatre Franc. (B. 1. S. 2) und ihre Ausschreiber, nicht sonderlich unterrichtet waren, wenn sie behaupten, daß unter eben diesen Königen sich keine Spur mehr von dergleichen Schauspielen findet. Von welcher Beschaffenheit diese aber waren, ist nicht mit Gewißheit bekannt. —

Das Alter der **geistlichen Schauspiele**, oder **Mysterien** in Frankreich, das heißt der, in der Landessprache abgefaßten Stücke dieser Art, steigt, so viel wir jetzt wissen, bis in das **dreyzehnte** Jahrhundert hinauf, (S. Fabl. ou Contes du XII. et du XIII. Siècle, Par. 1779. 8. 3 B. B. 1. S. 325 u. f. wo die Beweise und Belege davon sich finden) und folglich kann nicht, wie Riccoboni (Reflex. histor. et crit. sur les Theatres de l'Europe, S. 79), Signorelli (Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 333 und 353), C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litter. B. IV. S. 235) u. a. m. wollen, der erst, mit Ausgang des vierzehnten Jahrhundertes gebildete, so genannte Chant royal die Veranlassung dazu gegeben haben, welches der letztere um desto minder hätte nachschreiben sollen, da er, und nur auf der vorher gehenden Seite, selbst dergleichen Schauspiele schon aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhundertes anführt; und da jene Behauptung sich wahrscheinlich nur darauf gründet, daß in einige Stücke dieser Art, als in das Mystere de la Passion, lateinische Hymnen, in der Form des Chant royal eingewebt sind. (S. Hist. du Theat. franç. B. 1. S. 371. Amst. Ausg.) Indessen erhielten diese Schauspieler dadurch, daß ums J. 1380 sich eine besondre Gesellschaft in Paris (Confrerie de la Passion) zu ihrer Aufführung vereinte, und dergleichen regelmäßig, an einem bestimmten Orte, vorstellte, mehrere Selbstständigkeit, so wie bis zum J. 1548, als in welchem sie untersagt wurden, sich auf dem Theater, (S. Hist. du Th. franç. Amst. Ausg. B. 1. S. 50. B. 2. S. 2 u. f. vergl. mit B. 3. S. 241 u. f. der Pariser Ausg.) und Signorelli (Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 5) hätte dieses Verbot ja nicht mit einer Sentenz über den Mangel des Geschmackes der Franzosen in diesem Zeitpunkt begleiten sollen, da diese Stücke auch in Italien, und zwar um dieselbe Zeit, nicht allein verboten, sondern auch noch lange nachher daselbst gespielt wurden. Geschrieben sind deren indessen in Frankreich noch viel später worden. In der Bibliotheque du Theatre franç. wird eine Naissance de J. C. eine Adoration des trois Rois, u. a. St. m. welche erst ums J. 1680 sollen erschienen seyn, angeführt. Ausführliche Nachrichten und zum Theil Auszüge davon liefert, unter andern, die Hist. du Theatre franç. im 1ten, 2ten und 3ten B. — der erste Band der Essais histor. sur l'origine et les progrès de l'art dramat. en France, Par. 1784. 16. — L. Riccoboni, in den Reflex. . . sur les différens Theatre de l'Europe, S. 79 u. f. — C. F. Flögel in s. Gesch. der kom. Litterat. B. IV. S. 233 u. f. und Gesch. des Groteskekom. S. 87 u. f. S. auch Bayle, Art. Chocquet. — —

Die, eigentlich aus den Mysterien entsprungenen, und mit ihnen verbundenen **Moralitäten**, oder diejenigen Stücke, in welchen vorzüglich lauter allegorische Personen auftreten, scheinen in Frankreich mit Ausgange des vierzehnten, oder im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes entstanden zu seyn. Um diese Zeit nähmlich wurde die Innung der Prokuratoren (La Bazoche) zu Paris, wahrscheinlicher Weise durch den Beyfall, welchen die vorher gedachte Gesellschaft erhielt, bewogen, auch Schauspiele zu geben, und da jene auf die Vorstellung der heil. Geschichten ein ausschließendes Privilegium hatte: so verfielen diese auf die Vorstellung von Stücken, welche die Moral lehren sollten. Wenigstens ist nicht bekannt, daß deren dort wären früher geschrieben worden. Nachrichten von ihnen finden sich in der Hist. du Theat. fr. im 2ten und 3ten B. — in den Essais histor.

sur l'art dramat. en France, B. 1. a. v. St. — in C. F. Flögels Gesch. der kom. Litterat. B. IV. S. 245 u. f. — Auch enthält zu der Geschichte dieser so wohl als der vorhergehenden Gattung von Dramen in Frankreich, das Glossarium des du Cange, voc. Moralitas, Ludus, Robinet, Pentecoste, Personagium, u. a. m. sehr gute Beyträge. — —

Stücke **weltlichen Inhaltes**, oder solche, welche, **eigentlicher Komödien** heißen können, sind in Frankreich sehr alt. Zwar haben die so genannten Troubadours nicht, wie sonst behauptet wurde, deren geschrieben, (S. den Disc. prel. der Hist. litteraire des Troubadours, S. LXIX.) ob sich gleich nicht läugnen läßt, daß ihre, unter Begleitung von Musik, und allerhand Taschenspielerkünsten und Gaukeleyen, abgesungenen Lieder, eine Art von Schauspiel gebildet haben müssen, und ob gleich die neuesten Geschichtschreiber der französischen Bühne, als die Verf. der Hist. universelle des Theatres, und der Essais histor. sur l'art dramatique en France, sie noch immerfort unter den dramatischen Schriftstellern aufführen. Aber, unter den Schriften ihrer nördlichen Mitbrüder, der Trouveres, hat Le Grand ein, wahrscheinlicher Weise, im 13ten Jahrhundert abgefaßtes Stück gefunden, welches den Titel Jeu du Berger et de la Bergere führt, und unstreitig hieher gehört. (S. Fabl. ou Contes du XII. et XIII. siècle, B. 1. S. 348 u. f.) Auch scheinen einige andre, eben daselbst angezeigte Stücke, als Le Jeu du Pelerin, Le Mariage, und Les Croisades zur Vorstellung bestimmt, oder Dramen gewesen zu seyn. Indessen konnte es, natürlicher Weise, nicht ehe eigentlich dramatische Stücke geben, als bis sich Menschen zu ihrer Vorstellung zusammen gethan hatten; und dieses konnte nicht wohl ehe erfolgen, als bis irgend eine andre Veranlassung dazu vorhanden war, unter welchen, wie bereits bemerkt worden ist, die von religiösen Festen, die natürlichste seyn mußte. Diesem gemäß finden wir in Frankreich, bald nach der Errichtung der vorher gedachten Gesellschaften, verschiedene, der Geistesbildung des Zeitalters angemessene Arten von weltlichen Dramen, welche anfänglich mit jenen religiösen und moralischen Dramen zugleich gespielt wurden, solche aber sehr balde von der Bühne verdrängten. Die erstern derselben waren die so genannten **Farcen**, Stücke in einem Act, und von wenigen Personen. Die Zeit ihrer Entstehung ist bis jetzt noch nicht ausgemacht. Gewöhnlich wird die Erfindung derselben den Mitgliedern der Bazoche zugeschrieben, und würde also in den Ausgang des 14ten oder in den Anfang des 15ten Jahrh. fallen; aber Le Grand glaubt, in dem vorher gedachten, vermeintlich im 13ten Jahrhundert geschriebenen Jeu du Pelerin (a. a. O. S. 357 und 358) schon eine Farce, oder doch die Anlage dazu zu finden; und die Verf. der Encyclopedie (Art. Parade) behaupten, daß in der, ums J. 1310 vollendeten Fortsetzung des Roman de la Rose, die berühmteste dieser Farcen, der Advokat Patelin, bereits angeführt ist, und daß wohl gar Wilh. Loris (1260) der Verfasser derselben seyn könne. Indessen wird eben dieses Stück von andern wieder andern, und zum Theil viel spätern Schriftstellern, als dem Pierre Blanchet († 1519), dem Franc. Corbeuil, u. a. m. beygelegt; und wahrscheinlicher Weise liegt derselben eine alte Erzählung (fabliau) zum Grunde, auf welche in der Fortsetzung des Roman de la Rose angespielt wird, und das irgend einer der vorher genannten Dichter in dramatische Form brachte. Doch, dem sey, wie ihm wolle; genug, höchstens erst mit Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts können Stücke dieser Art regelmäßig auf der Bühne erschienen seyn, weil es nicht ehe, gleichsam stehende Schauspielgesellschaften gab; und, von diesem Zeitpunkte an, wurden auch sehr viele geschrieben und gespielt. Es scheint deren von verschiedener Gattung gegeben zu haben; wenigstens spricht La Porte, in seinem Werk von den Beywörtern, von Farce joyeuse, histrio-

histrionique, fabuleuse, enfarinée, morale, recreative, facetieuse, badine, françoise, nouvelle. Der Zweck aller war, die herrschenden Laster und Thorheiten lächerlich zu machen; und dieser Zweck soll in vielen glücklich erreicht worden, aber sie selbst, zugleich, sehr balde in plumpe und persönliche Satire ausgeartet, und mit schmutzigen Zweydeutigkeiten angefüllt gewesen seyn. Nur sehr wenige sind von den, wie es heißt, erschienenen vielen übrig; und von diesen ist der angeführte Patelin die merkwürdigste und bekannteste. Sie ist verschiedene Mahl, als Par. 1474. 1490. 4. 1723. 8. und öfterer einzeln gedruckt, und so gar in das Lateinische (aber vermehrt mit einer Person, wie sie in den frühern Stücken gebräuchlich waren, welche die Zuschauer auf die schönsten Stellen aufmerksam macht) Par. 1513. 12. übersetzt, so wie vom Brueys und Palaprat, im J. 1720 umgearbeitet wieder auf die Bühne gebracht worden, auf welcher sie noch sich erhält. Ob sie, ursprünglich, wie Flögel (Gesch. der kom. Litter. B. IV. S. 251) will, in Prosa abgefaßt gewesen, u. d. m. beruht auf bloßen Muthmaßungen, und ist nicht wahrscheinlich, weil, wenigstens nach den übrig gebliebenen Stücken dieser Art zu urtheilen, keine andre, als versificirte, gespielt wurden. Uebrigens werden, in verschiedenen derselben, noch moralische Wesen, als Dire und Faire, Peu, Moins, Trop und Prou, Rond und Quarré, u. d. m. aufgeführt; und in andern haben die Personen noch nicht besondre Nahmen, sondern heißen blos, Mari, Femme, Neveu, Fille, Veillard, u. s. w. wodurch denn, meines Bedünkens, der damahlige Zustand des französischen Theaters und der herrschende Begriff vom Drama, in ein ziemlich helles Licht gesetzt wird. Auch führt eine derselben schon den Titel Komödie (Comedie des deux Filles et des deux mariées), deren Verfasser die bekannte Margaret de Valois, Schwester Franz des ersten, seyn soll. Mehrere Nachrichten von ihnen finden sich, unter andern, in der Hist. du Theatre franc. B. 2. S. 130 u. f. B. 3. S. 163 u. f. — in C. F. Flögels Gesch. der kom. Litt. B. IV. S. 249 (aber etwas mangelhaft und unordentlich). — — Eine zweyte Gattung komischer Dramen aus diesem Zeitpunkt, sind die Soties, oder Sotisen. Ihre Entstehung fällt unter die Regierung Carls des sechsten († 1422) und also in den Anfang des funfzehnten Jahrhundertes; und ihre Benennung so wie ihr Daseyn schreibt sich von einer Gesellschaft junger Leute her, welche, in diesem Zeitpunkte, unter dem Nahmen der Enfans sans soucy sich vereinten, und deren Vorsteher Prince des Sots oder Roi des Sots, und zwar, wahrscheinlicher Weise, deswegen so hieß, weil er auf die Thorheiten des menschlichen Geschlechtes sein Reich gründen wollte. Sie schrieben nicht allein, sondern spielten diese Stücke auch selbst, welche, ihrer Beschaffenheit nach, in so fern Aehnlichkeit mit den Moralitäten hatten, als die darin auftretenden Personen blos allegorische Wesen, wie, z. B. le Monde, Abus, Sot dissolu, Sot glorieux, Sot corrompu, Sot trompeur, Sot ignorant, Sotte folle, Sotte commune, Sotte occasion, Sotte Fiance, oder Benefice grant, benefice petit, Vouloir extraordinaire, Seigneur de Joye, Seigneur du plat d'argent, Abbé de platte bourse, u. d. m. waren. Aber sie wichen darin gänzlich von ihnen ab, daß sie nicht, wie die Moralitäten, gleichsam Moral lehren, sondern Gebrechen und Laster züchtigen wollten; und, nach den übrig gebliebenen zu urtheilen, verschonten sie weder die Geistlichen, noch den König selbst, wenigstens nicht Ludwig den zwölften, der das, warum er vielleicht Lob verdient hätte, seine Sparsamkeit, sich öffentlich von ihnen vorwerfen lassen mußte, allein, gleich einem weisen Fürsten, auch nie verlangt hatte, in ihnen verschont zu werden. Anfänglich scheinen sie allein gespielt worden zu seyn; aber sehr balde wurden sie auch, mit den Moralitäten zusammen, von den Clercs de la Bazoche, und so gar, in

Verbindung mit den Mysterien der Confrerie de la Passion, deren Vorstellungen dadurch den Nahmen von Jeux de pois pilés erhielten, (S. Hist. du Theatre franc. B. 1. S. 43. Amst. Ausg.) als Zwischen- oder Nachspiele, aufgeführt. Mehrere Nachrichten, und Auszüge aus ihnen finden sich in der Hist. du Theatre franc. B. 2. S. 177. Amst. Ausg. B. 3. S. 201 u. f. S. 305 u. f. Paris. Ausg. — Was Signorelli (Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 2 u. f. der U.) und C. F. Flögel (Gesch. der kom. Litterat. B. IV. S. 252 u. f.) behaupten, bedarf sehr vieler Berichtigungen. Die Gesellschaft selbst, welche ihnen den Nahmen gab, scheint ums J. 1612 eingegangen zu seyn (S. Hist. du Th. franc. B. 3. S. 256). — —

Die **eigentliche Komödie**, oder dramatische Stücke in der Form und von der Beschaffenheit der griechischen und lateinischen Komödie sind in Frankreich nicht ehe, als um die **Mitte des sechzehnten Jahrhundertes** geschrieben worden; und wahrscheinlicher hat C. F. Flögel sich durch das, was in der Uebersetzung des Disc. sur l'art dramatique aus dem 3ten Bde. der Annal. poet. von der Komödie überhaupt, mit Rücksicht auf einige Kenntniß der Geschichte der französischen Bühne, gesagt wird, verleiten lassen (Gesch. der kom. Litterat. B. IV. S. 259) auf die eigentliche Komödie, von welcher er daselbst handelt, anzuwenden, und so von den ersten Werken der eigentlichen Komödianten, welche verloren gegangen, und von Stücken v. J. 1440, und von Jean Pontalais zu sprechen. Das Stück, von welchem die Rede ist, nähmlich das älteste, dessen Verfasser sich genannt hat, ist kein anders, als Le Mystere des Actes des Apôtres, welches sich von den Gebrüdern Arnoul und Simon Greban herschreibt, (S. Hist. du Th. franc. B. 2. S. 209. Anm. a. und S. 210. Amst. Ausg.) und Pontalais, oder Pont Alletz soll eben auch nichts, wofern er sonst noch irgend etwas geschrieben hat, als Moralitäten, Mysterien, Farcen geschrieben haben, und war, wie ihn Du Verdier nennt, Chef et Maitre des Joueurs de Moralités et Farces (S. ebend. S. 224 u. f.) Alles dieses gehört also zu den vorhergehenden Stücken, und in den vorhergehenden Zeitpunkt; auch hat Flögel selbst schon, S. 242 und 244 dieser Dinge gedacht; und den ersten Begriff von der regelmäßigen Komödie haben die Franzosen, wahrscheinlicher Weise, erst durch die Uebersetzung der Andria des Terenz, von Bonaventura, im J. 1537, wofern nicht gar schon durch eine frühere, völlige Uebersetzung dieses Dichters (s. Art. Terenz) erhalten. Das erste Originalstück dieser Art aber ist die, im J. 1552 gespielte, in achtsylbigten Versen abgefaßte Eugene ou la Rencontre von Et. Jodelle († 1537); und Signorelli ist eben so schlecht unterrichtet, als parteiisch, wenn er (Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 6 u. f.) ein, erst im J. 1561 gespieltes, aber, wohl gemerkt, aus dem Italienischen gezogenes Stück, für älter, und für die erste ächte Komödie ausgiebt. Nach dem Jodelle haben für die komische Bühne der Franzosen überhaupt gearbeitet: Jacq. Grevin († 1570) Remy Belleau († 1577) Jean de Baif († 1589. Sein Brave oder Taillebras ist nichts, als eine Uebers. des Miles gloriosus.) Jean de la Taille († 1607. Seine Corrivaux, welche ums J. 1562 erschienen seyn sollen, sind eigentlich die erste französische Komödie in Prosa, und die erste, worin die Scene ausdrücklich nach Frankreich verlegt ist. Indessen ist sein Stück, sichtlich, aus dem Italienischen genommen. Es hat einen Prolog, worin wider Farcen und Moralitäten declamirt wird.) Pierre de la Rivey (Comedies facetieuses, Par. 1579. 12. Lyon 1579. 12. Rouen 1601. 12. Es sind ihrer sechs, Le Laquais, le Vefue, les Esprits, le Morfondu, les Jaloux, les Escoliers; und im J. 1611 gab er deren noch drey heraus, La Fidele, la Constance, und les Tromperies. Auch diese Stücke sind sämmtlich in Prosa abgefaßt, und der Verf. vertheidigt sich deswegen, in der Vorrede

der erstern Sammlung, mit dem Beyspiel der italienischen Komiker. Indessen fehlt es den Stücken dieser Sammlung keinesweges an Werth, das heißt, nicht an einzeln niedrig komischen Zügen. Aber an Characterschilderung ist bey ihm nicht zu denken; und die Verwickelungen sind, größtentheils, sehr verwirrt. Daß Moliere und Regnard seine Arbeiten benützt haben, ist bekannt. Was weniger bekannt ist, und doch bemerkt zu werden verdient, ist, daß der Verf. sichtlich die Ideen zu seinen Komödien aus italienischen Stücken genommen hat. Seine letztern Stücke sollen schlechter seyn: ich habe sie aber nicht gesehen.) Nic. Filleul (Sein, im J. 1566 gespieltes Stück, Les ombres, ist, so viel ich weiß, die erste Komödie in Frankreich, welche den Titel, Pastorale, führt, und worin so genannte Schäfer und Schäferinnen, oder Personen mit Schäfernamen, auftreten. Er hatte der Nachahmer viele.) Rob. Garnier (Ich führe ihn blos an, um zu sagen, daß er gar keine Komödien geschrieben hat. Zwar führt s. Bradamante, gespielt ums J. 1582, den Titel Tragikomödie, und soll das erste französische Stück mit diesem Titel seyn; aber die französische Tragikomödie läßt sich nicht, wie die spanische, zur Komödie rechnen, weil sie nicht so wohl, gleich dieser, wegen Vermischung des Tragischen und Komischen, als wegen ihres glücklichen Ausganges so heißt). Alex. Hardy († 1630. Seine Fruchtbarkeit ist das merkwürdigste an ihm. Aber, wenn Signorelli, Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 10 u. f. bey Gelegenheit seiner, wieder, zu Gunsten der italienischen Bühne, über die Unanständigkeit der französischen, declamirt: so möchte man beynahe auf den Einfall kommen, daß der Italiener die Stücke seiner eigenen Nation gar nicht gelesen hat;) Balt. Baro (1650) Jean Rotrou († 1650) Paul Scarron († 1660. Scarron, sagt einer der Geschichtschreiber der französischen Bühne, bey Gelegenheit seines, ums J. 1645 gespielten und aus dem spanischen gezogenen Jodelet, oder Maitre Valet, ouvrit la carrière au dialogue comique. Oeuvr. Par. 1785. 8. 7 Bde.) Franç. de Bois Robert († 1662) Jean Desmarets (1673) Pierre Corneille († 1684. Er muß, in so fern dem Moliere zuvor gehen, als s. Menteur das erste Muster von Characterkomödie war, und als er, wie Voltaire es ausdrückt, die Komödie aus der Barbarey und Erniedrigung riß.) Jean B. Poquelin de Moliere († 1673. „Vor dem Moliere," sagt Fontenelle, „suchte man das Lächerliche in sehr mühsam ersonnenen Begebenheiten: man dachte nicht daran, es aus dem menschlichen Herzen, das daran so reich ist, zu schöpfen." Das erste seiner gedruckten Stücke ist der Etourdi, welcher zuerst, Lyon 1653 gespielt wurde. Von den so vielen Ausg. s. W. begnüge ich mich mit der Anzeige der von Joly und Serre, Par. 1734. 4. 6 B. mit K. von Le Bret, Par. 1773. 8. 6 B. 1785. 4. 6 B. mit K. und von den vielen Schriften über ihn, mit der Anzeige der Vie. . . par Mr. de Voltaire, welche eigentlich zum Behufe der zuerst angeführten Ausgabe geschrieben wurde, und sich, im 6ten B. der Sammlung s. W. von Beaumarchais findet, und dem 3ten B. der Art de la Comedie des Cailhava, worin von den Nachahmungen Moliere's gehandelt wird. Ein Eloge desselben von Champfort, erschien 1770. 8. Uebersetzt in das Italienische, ausser einigen einzeln Stücken von andern, sind seine Komödien von Castelli; in das Englische, von John Ozell († 1743) und von Heinr. Baker und Jam. Miller, Lond. 1739. 12. 10 Bde. In das Deutsche, von Joh. Sam. Müller, Hamb. 1730 und 1769. 8. 4 Th. und für Deutsche von Mylius und Meißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Ant. Jacq. Montfleury († 1685 Theatre, Par. 1775. 12. 4 B.) Jean Franc. de la Tuillerie († 1688) Phil. Quinault († 1688. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Raym. Poisson († 1690) Is. de Benserade († 1691) Jean de la Fontaine († 1695) Jean Racine († 1699) Edm. Boursault († 1702) Chr. de St. Evremont († 1703) Noel de Hauteroche († 1707.

(† 1707. Theatr. Par. 1772. 12. 3 B.) Th. Corneille († 1709) Jean Frc. Regnard († 1710. Oeuvr. P. 1783. 12. 4 B. Deutsch, Berl. 1757. 8. 2 B.) Jean Palaprat († 1721) Dav. Aug. Brueys († 1723. Theatre, Par. 1735. 12. 3 B.) Jean Gilb. Campistron († 1723) Ch. Riviere du Fresny († 1724. Oeuvr. Par. 1779. 12. 4 B. L'art de du Fresny, sagt ein französischer dramatischer Kunstrichter, est de faire contraster plusieurs de ces caractères peu marqués entre eux; après Molière il a le mieux saisi la nature.) Flor. Dancourt († 1725. Theatr. Par. 1760. 12. 12 B. Chef d'oeuvr. . P. 1783. 12. 4 B. Uebersetzt erschien ein Theil s. Stücke, Bresl. 1760. 8.) Jos. de la Font († 1725) Marc. Ant. Le Grand († 1728) Mich. Bouron, Baron gen. († 1729) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10 B.) Jean B. Rousseau († 1741) Autreau († 1745) Alain Rene Le Sage († 1747. Theatr. Par. 1774. 12. 2 B.) Louis Fuselier († 1752) Ch. Ant. Coypel († 1752. Einer der ersten, welcher im J. 1718 für die italienische Bühne zu Paris, französische Stücke schrieb.) d'Alainval († 1753) Louis Riccoboni († 1753 Tom. l'Affichard († 1753. Theatr. Par. 1768. 12.) Pierre Cl. Nivelle de la Chaussee († 1754. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Phil. Ner. Destouches († 1754. Oeuvr. Par. 1757. 4. 5 B. 1774. 12. 10 Bde. Deutsch, Leipz. und Gött. 1756. 8. 4 B. und für Deutsche, von Mylius und Meißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Charl. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. P. 1760. 12. 4 B.) Guyot de Merville († 1755. Theatre, Par. 1766. 12. 3 B.) Louis Franc. de Lisle († 1756. Einer der Geschichtschr. der französischen Bühne sagt von ihm: Il nous fit connoitre un nouveau genre de Comedie . . . où tout est simple, naif, et où l'allegorie est employée avec tant d'art, qu'elle fait sortir la verité du sein de la nature, et le comique de la nature et de la verité.) Bernh. de Fontenelle († 1757. Deutsch, Hamb. 1758. 8.) Francoise de Grafigny († 1758) Louis de Boissy († 1758. Theatr. Rouen. 1758. 12. 8 B. Oeuvr. Haye 1768. 12. 8 B.) Louis Cahusac († 1759) Jos. Franc. Desmahis († 1761. Oeuvr. 1778. 12. 2 B.) Jean de la Noue († 1761. Theatr. Par. 1765. 12.) P. Chr. Marivaux († 1763. Oeuvr. Par. 1765. 12. 15 B. Sein Theater, Deutsch durch Krüger, 1749. 8. 2 B.) Chr. Frc. Panard († 1769. Theatre, P. 1763. 12. 4 B.) Ant. Alex. Poinsinet († 1769) La Grange († 1769) Frc. Aug. de Moncrif († 1770. Oeuvr. P. 1769. 12. 4 B.) Alex. Piron († 1773. Oeuvr. P. 1776. 8. 7 B.) Cl. Henr. Boisenon († 1775. Oeuvr. P. 1782. 8. 5 B.) Germ. Frcs. Poullain de St. Foix († 1776. Theatr. Par. 1763. 12. 4 B. übers. von Joh. El. Schlegel, Leipz. 1749. 8. 2 Th. und der dritte von Wichmann, 1768. 8.) Mazon de Bezay († 1778) Jean B. Gresset († 1778) Frc. Arouet de Voltaire († 1778) Cl. Jos. Dorat († 1780. Oeuvr. 8. 18 B. Oeuvr. choif. P. 1786. 12. 3 B.) Dion. Diderot († 1784. Theatre, Par. 1758. 12. 2 B. Deutsch, von G. E. Lessing, Berl. 1759. 8. 1781. 8. 2 Th.) Lebret (Theatr. 1778. 8. 2 B.) St. Marc (Demidrames, Par. 1778. 8.) Benj. Jos. Saurin (Theatr. P. 1773. 8. Oeuvr. 1782. 8. 2 B.) Ch. Palissot de Montenoy (Oeuvr. 1779. 12. 7 B. 1788. 8. 4 B.) Moulier de Moissy (1) Theatr. Par. 1768. 12. 2) Jeux de la petite Thalie, P. 1770. 12. 3 Th. Deutsch, Berl. 1770-1772. 8. 3 Th. 3) Ecole dramatique de l'homme, P. 1770. 12. Deutsch, Berl. 1775. 8.) Mich Jean Sedaine (Oeuvr. Par. 1776. 8. 4 B.) Edm. de Sauvigny — Jean Frc. Bastide — Louis Marin (Theatre, P. 1765. 8.) — Ch. Colle (Theatre de Société, Par. 1777. 12. 3 B.) — Coudray (Theatre de Famille, P. 1777. 8. 2 B.) — Barthe — Et. Nicl. de Champfort — Jean Frc. Cailhava (Theatre, Par. 1781. 8. 2 B.) — Carmontel (1) Proverbes dramatiques, P. 1783. 8. 6 B. 2te Aufl. 2) Theatre de Campagne, suite aux prov. dram. Par. 1775. 8. 4 B.) —

Fenouillot de Falbaire — Carron de Beaumarchais — Louis Et. Mercier (Theatre, Amst. 1778. 12. 4 B. enthält aber bey weitem nicht alle seine Stücke, deren, so viel ich weiß, überhaupt 28 sind. Deutsch, Schausp. vom Verf. des Jahres 2240. Heidelb. 1784. 8.) — Pierre Ch. Roy — Orneval — Ch. Jacq. de la Morliere — Gabr. Mailhol — Du Vaure — Rochon de Chabannes (Theatr. Par. 1786. 8. 2 B.) — Rozoy (Oeuvr. P. 1768. 12. 2 B. 1782. 8 2 B.) — Le Blanc — Harny — Araignon — Courtial — Denom — Arthaud — Obrien — Dudrier — La Borde (Oeuvr. Lyon 1782. 8. 4 B.) — Florian (Theat. ital. Par. 1786. 18. 3 B.) — Monnier — Desfontaines — La Coste de Mezieres — Chauveau — Quetaut — Chev. de Laures — Avesne — Azemar — Monvel — Abt Schosne — Collot d'Herbois — Desforges — Lantier — Mad. de Sillery, oder Gräfin Genlis (1) Théatre à l'usage des jeunes personnes, Par. 1779. 8. 4 B. Deutsch, Leipz. 1780. 8. 3 Bde. Hamb. 1780. 8. 3 B. 2) Theatre de Société, P. 1781. 8. 2 B. Deutsch, Leipz. 1783. 8. 3) Pièces tirées de l'Ecrit. sainte, Gen. 1787. 8.) — Jul. de Vinesac — Duboyer — Imbert — Dorvigny — Chabeaussiere — Moline — Msll. Raucourt — Murville — Forgeot — Billard — Jean Frc. d'Harleville Collin — Dampiere — Pievre — Desforges — Laujeon — Audé — Vigne — Marq. de Bievre — Andrieux — Patrat — Watelet — Dorfeuille — Ranquil Lieutaud — Mde. Beaunoir — Chev. de Cubieres (Théatre moral, Par. 1784.-1786. 8. 2 B. Oeuvr. Orl. 1786. 12. 3 B.) — Garnier (Nouv. Prov. dramat. Par. 1784. 8.) — Barbier — Rochefort — Valigny — Milcent — Mde. de Gouges — Montagne — Mis — Borel — Robert — Filias — Fabre d'Eglantin — Dezede — u. v. a. m. — —

Was die verschiedenen Gattungen der französischen Komödie anbetrifft: so ist sie daran reicher, als irgend eine andre Bühne; wenigstens unterscheiden die französischen Kunstrichter ihre Stücke auf sehr mannichfaltige Weise. Ohne der Eintheilung in die Comedie d'intrigues und die Comedie de charactère, oder das Haut comique (Comique noble), des Comique bourgeois und des bas comique, je nachdem die Dichter vornehme, oder bürgerliche, oder gemeine Personen aufführen, zu gedenken, finden wir — 1) Comedies heroiques, oder solche, worin Könige und Fürsten auftreten, und deren noch, aber nur wenige, erscheinen, oder gespielt werden. — 2) Pastorale, oder Stücke, deren Personen vorgebliche Hirten und Schäfer sind, und wovon die Art. **Hirtengedicht**, und **Ballet** mehrere Nachrichten geben. — 3) Comedies larmoyantes, oder das rührende Lustspiel, für dessen Urheber gewöhnlich Nivelle de la Chaussee, mit seinem Vorurtheil nach der Mode, gespielt im J. 1735, ausgegeben wird. Aber, wenigstens sind die Keime desselben viel älter, und, meines Bedünkens, schon in dem Philosophe marié des Destouches, aufgeführt im J. 1727, zu finden. Ueberhaupt ist das Komische dieses Dichters, wie schon Lessing bemerkt hat, in mehrern Stücken, als dem Ruhmredigen, dem Verschwender, von einer höhern und feinern Art, als selbst in den ernsthaftesten Stücken des Moliere. Noch näher kommt dem rührenden Lustspiel das, im J. 1734 erschienene, Mündel des Fagan; und einzele, wirklich rührende Auftritte giebt es in mehrern ältern Komödien. Indessen war vor La Chaussee der rührende Ton noch nicht, in irgend einem größern Stücke, der herrschende Ton gewesen; und so ist ihm die Ehre der Erfindung geblieben. An Nachfolgern, welche die Gattung endlich bis zum ernsthaften umbildeten, hat es nicht gefehlt. Der Sidney des Gresset, die Nanine des Voltaire, die Cenie der Gräfigny, der Hausvater des Diderot, (welcher die erste, eigentlich ernsthafte, Komödie war) und viel andre Stücke von Mercier, Fenouillot de Falbaire, Beaumarchais, Colle, u. a. m. gehören hieher,

und erschienen zuletzt unter dem Titel von Drame, dessen Character, in Vergleichung mit der Komödie, von Mercier, in einen beau moment de la vie humaine, qui révele l'interieur d'une famille, ou sans negliger les grands traits on recueille précieusement les détails, gesetzt worden ist. Welches Stück aber diesen Titel zuerst geführt hat, ist mir nicht bekannt. Bekannter ist es, daß die Gattung, mit ernsthaften und lächerlichen Waffen bestritten wurde. Von der erstern Art ist die, im Anfang dieses Artikels angezeigte Schrift des Chassiron, und die gelegentlichen Ausfälle von Sabatier, Cailhava, Desfontaines, selbst von Voltaire; von der letztern der Roué vertueux, in der erzählenden Form, der Monsieur Cassandre, ou les effets de l'amour et du verd de gris, die Lacrimanie, ou Manie des Drames, 1775. 8. die Manie des Drames sombres, ou le Dramaturge, 1776. 8. die Séances de Melpomène et Thalie, 1779. 8. u. a. m. in dramatischer Form. Uebrigens haben wir noch über dieses Schauspiel eine deutsche Schrift: Anfang oder Versuch einiger Bemerkungen vom rührenden Drama, Hirschb. 1774. 4. — 4) Comedies Ballets, oder Stücke, welche mit Gesang und Tanz verbunden sind, und wovon, bey dem Art. Ballet sich einige Nachricht findet. — 5) Pièces à scènes détachées, oder Scènes à tiroir, welche dadurch von der gewöhnlichen Komödie sich unterscheiden, daß die einzeln Auftritte keine Verbindung unter sich haben, und daß also keine eigentliche Verwickelung und keine eigentliche Auflösung darin Statt findet. Als Beyspiel kann die Nouveauté des Le Grand dienen; und das Muster dazu soll der Momus Fabuliste des Fuselier, gespielt im J. 1717, gewesen seyn. — 6) Proverbes dramatiques, worin die handelnden Personen irgend ein Sprichwort darstellen, und worin die Verwickelung also gleichsam ausserhalb dem Character derselben liegt. Die Verfasser derselben sind vorher angezeigt; der Urheber derselben, war meines Wissens, Carmontel; und ein Recueil général de Prov. dramat. erschien, Londr. 1785. 12. 16 Bde. — 7) Als eine eigene Gattung lassen sich, die, zur **Erziehung geschriebenen Stücke**, oder die **Schauspiele für Kinder**, wie die Demidrames des St. Marc, die Stücke der Gr. Genlis, nouveau genre, dans lequel, wie ein französischer Kritiker sagt, l'auteur s'est intredit tout ce qui a rapport à l'amour, tout contraste de vices et de vertus, toute intrigue, toute passion violente, das Théatre à l'usage des Collèges, des Ecol. Royal. Par. 1789. 12. 2 B. u. a. m. ansehen. — 8) Eine andre, eigene Gattung machen die Stücke der Comedie italienne, in so fern aus, als diese, lange Zeit, für sich allein bestand, und, auch in den, für sie geschriebenen französischen Stücken, noch zum Theil Rücksicht auf die stehenden, komischen Charactere der italienischen Komödie aus dem Stegreif genommen worden ist, oder doch diese Stücke, durch eingeflochtene Arien, u. d. m. sich von der eigentlichen französischen Komödie unterscheiden. Daß sie, größtentheils, von italienischen Schauspielern gespielt worden, sagt schon die Benennung. Und ursprünglich spielten diese auch die, ihnen eigenen Stücke, so wie in ihrer Sprache. Nähmlich schon im J. 1577 hatte Heinrich der 3te eine Gesellschaft derselben, die Gelosi, aus Venedig kommen lassen; und wenn gleich diese, und keine der folgenden, sich lange behauptete: so kamen doch, von Zeit zu Zeit, andre, so, daß, bis zum J. 1716, nicht drey, (wie Signorelli und Flögel sagen) sondern acht verschiedene dergleichen Gesellschaften ihr Glück in Frankreich versucht hatten. Die letzte von diesen spielte indessen auch vom J. 1682 an, Stücke in der französischen Sprache und schon über dreyßig Jahre wie sie, im J. 1697, aufgehoben wurde; und im J. 1716 nahm der Regent eine andre, von Riccoboni zusammengebrachte Gesellschaft an, die sich, unter mancherley Abwechselungen, bis jetzt erhalten hat. Anfänglich führte sie, in

in italienischer Sprache, Stücke aus dem Stegreif auf; aber der Reiz der Neuheit war nicht groß genug, als daß die Franzosen lange Lust behalten hätten, italienisch zu lernen; und die Gesellschaft war schon im J. 1718 auf dem Punkte, Frankreich zu verlassen, als Autreau es wagte, für sie ein französisches Stück in drey Acten, untermischt mit Gesang und Tanz, Le Port-à-l'anglais ou les nouvelles debarquées, worin ein Theil der italienischen Characterrollen beybehalten sind, zu schreiben. Der Beyfall, welchen es erhielt, munterte mehr Dichter auf; und von nun an wurden ähnliche Stücke, in welchen die Maske des Harlekin verfeinert, und er aus einem bloßen Balourd und Gourmand, in einen, bald naiven, bald so gar verschlagenen Spötter allmählig umgeschaffen wurde, so wie Parodien (worunter die auf Voltairs Oedip, im J. 1719 die erste war, und deren schon von der vorhergehenden italienischen Komödie waren gespielt worden) und mit unter auch noch Stücke aus dem Stegreif und so gar halb italienische und halb französische Stücke vorgestellt. Aber auch hiebey blieb die italienische Truppe nicht stehen; sie versuchte alles, um sich, durch Mannichfaltigkeit, neu zu erhalten. Sie gab ganz eigentlich französische Komödien, worunter, meines Wissens, l'arbitre des differends, im J. 1725, eine der ersten war, Feuerwerke, Pantomimen, u. d. m. Und endlich führte sie, durch eine freye Nachahmung der Serva Padrona, mit Beybehaltung der Musik des Pergolese, nicht allein die italienische komische Opernmusik auf dem Theater im J. 1754 ein, sondern brachte auch ganz eigentliche französische Lustspiele mit Gesang, oder die französischen Operetten, darauf. Alles dieses schützte sie, indessen, nicht. Im J. 1762 wurde sie mit der französischen Opera comique dergestalt vereint, daß sie, wechselsweise, mit dieser, aber nichts, als italienische Stücke, spielen durfte (deren nun, verschiedene, von Goldoni, für sie geschrieben wurden) und im J. 1780 wurde sie gänzlich aufgehoben. Nur ein paar Mitglieder derselben, vorzüglich der Harlekin, wurden, von der französischen Opera comique in so fern beybehalten, als auch diese noch französische Stücke mit dergleichen Rollen spielt. Die übrigen Mitglieder derselben vereinten sich nun, mit andern, zusammen zu einer eigentlich italienischen komischen Operngesellschaft, welche noch besteht, und auch Stücke in französischer Sprache mit unter aufführt. Uebrigens sind die von der erstern dieser Gesellschaften gespielten, französischen Stücke, oder die Entwürfe davon, in dem Théatre Italien, p. Mr. Gherardi, Par. 1695. 12. 6 Bde. 1775. 12. 6 B. gesammelt. Und für die letztere haben sehr viele der, vorhin angeführten komischen Dichter, als, ausser dem gedachten Autreau, noch Fuselier, Romagnesi, l'Affichard, Fagan, de Lisle, (welcher von der Rolle des Harlekin zuerst einen vortreflichen Gebrauch zu machen wußte) Boissy, Marivaux, Panard, Piron, St. Foix, Sedaine, Mazon de Pezay, Florian, u. v. a. m. Stücke allerhand Art, mit und ohne Harlekin, mit und ohne Gesang, Parodien, u. d. m. geschrieben. Zu diesen kommen noch: Pierre Franc. Biancolelli, Domenique gen. († 1734) Jean Ant. Romagnesi († 1742. Oeuvr. Par. 1772. 8. 2 B.) Sim. Ch. Favart, nebst seiner Frau (Oeuvr. Par. 1763. 8. 10 Bde. vorzüglich Operetten, oder Lustspiele mit eigentlichen Arien, an Statt der Vaudevilles, von welchen die, auch unter uns bekannte Ninette à la cour, gesp. im J. 1755, eines der ersten, eigentlich französischen, Stücke für die Comedie italienne war.) Anseaume (Oeuvr. P. 1767. 8. worin aber, bey weitem sich nicht alle seine Stücke befinden) — Jean Frc. Marmontel (Oeuvr. Par. 1788. 8. 17 B.) Pariseau, Pûs und Barre, (deren Stücke größtentheils wieder aus Vaudevilles bestehen) Taconnet, Bouteiller, u. a. m. Auch sind, von den, durch diese Truppe gespielten Stücken, Sammlungen, unter den Titeln: Nouveau Theatre Italien, Par. 1729 u. f. 12. 13 Bde. 1753. 12. 10 B. Recueil choif. de pièces du Theat. fr. et

et italien, Haye 1733-1740. 8. 8 B. Nouveau Rec. ebend. 1743-1750. 8. 12 B. Nouveau Théatre fr. et italien, Par. 1768. 8. 8 B. erschienen. Und die Geschichte derselben ist in folgenden Werken zu finden: Tables alphabet. et chronologiques des pièces representées sur l'ancien Theatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1750. 8. Histoire de l'ancien Theatre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Par. 1753. 12. (von Cl. Parfaict) Lettres histor. sur la Comedie Ital. p. Mr. Charni, Par. 1718. 12. Tables chronol. des pieces du nouveau Théatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1738. 8. Histoire anecd. et raisonnée du Théatre italien depuis son rétablissement en France jusqu' à l'année 1769. Par. 1769. 12. 7 B. (von Deshoulmieres) Annales du Théatre italien depuis son origine jusqu'à ce jour p. Mr. d'Origny, Par. 1788. 8. 3 Bde. Auch finden sich im 4ten St. S. 129 von G. E. Lessings Theatr. Bibl. Entwürfe ungedruckter Lustsp. des italienischen Theaters. (S. übrigens den Art. Operette.) — 9) Der Parodie ist bereits vorher, im Allgemeinen, gedacht. S. übrigens den Art. Parodie. — 10) Noch können die, blos für gesellschaftliche Theater geschriebenen Stücke, wovon bereits verschiedene angeführt, und wozu auch die Après soupers de la société, petit Theatre lyrique et morale, 24 Cah. zu rechnen sind, als eine besondre Gattung angesehen werden. — 11) Eben dieses sind die Ambigu-Comiques, oder diejenigen Stücke, welche aus mehrern, verschiedenartigen Stücken bestehen. Das erste derselben, welches unter diesem Titel erschien, war les Amours de Didon et d'Enée von Montfleury, im J. 1673. Es besteht aus drey Aufzügen, welche ein vollkommenes Trauerspiel ausmachen; aber zwischen den Acten sind kleine, für sich bestehende, lustige Stücke, als Le nouveau Marié, Don Pasquin d'Avalos und Le Semblable à soi-même befindlich, welche alle zusammen nicht die Länge eines gewöhnlichen Stückes überschreiten und hinter einander gespielt wurden. Die komische Oper hat nachher noch zuweilen dergleichen Stücke gegeben — 12) Ferner gehören zu den dramatischen Lustbarkeiten dieser Art, die so genannten Parades, Possenspiele, worin Sitten gemeiner Leute, und niedrige Vorfälle dargestellt, und die auf den Boulevards gespielt werden. Daß sie nicht, wie C. F. Flögel (Gesch. des Groteskekom. S. 100) zu sagen scheint, mit den ältern, vorher erwähnten, aus den Moralitäten entsprungenen, und mit ihnen verbundenen Farcen, zusammen hängen, wird dadurch genug erwiesen, daß diese, die frühern, keinesweges blos Auftritte der niedrigsten Art, und unter ganz gemeinen Menschen darstellen, und daß jene die letztern, mit Rücksicht auf die gewöhnlichen Seiltänzer-Gesellschaften, von welchen sie auch gespielt werden, abgefaßt sind, und in dem alten Cassandre, in seiner Tochter, oder seinem Mündel, der Isabelle, in dem Leandre, ihrem Liebhaber, und in dem Gilles, (dem Begleiter oder Harlekin der Seiltänzer) stehende Charactere haben, welche noch obendrauf in der Sprache, und mit den Accenten des gemeinen Mannes sprechen. Auch hätte er immer nicht den Encyclopädisten es nachschreiben sollen, daß die Philosophen, und der Zirkel des Palissot nichts als Farcen dieser Art sind. Eine Sammlung von Paraden erschien, unter dem Titel: Theatre des Boulevards, ou Recueil de Parades, Mahon (Par.) 1756. 12. 3 Bde. (deren Verf. Caylus, Voisenon, u. a. m. seyn sollen) und in neuern Zeiten, im J. 1779, brachte D'Orville das Theater, auf welchem sie gespielt werden, durch das Stück: Les battus payent l'amende, welches über drey hundert Mahl vorgestellt wurde, dergestalt in Aufnahme, daß die ganze Pariser schöne Welt daselbst zusammen floß. Auch schrieb er noch mehr Stücke dieser Art, als On fait ce qu'on peut, et non pas ce qu'on veut; Chacun son metier, les champs bien gardés; Oui

ou non; Ni l'un ni l'autre; Les fausses consultations; Jerome pointu; Christophe le Rond; Blaise le Hargneux; La fête de la campagne, und, ausser ihm noch Majeur, Guillemain (Boniface pointu et sa famille; le faux Talisman; les bonnes gens, ou Boniface à Paris; Churchill amoureux; Le directeur forain; La rose et l'epine; L'Amour et Bachus au village) de la Montagne, Arnoud (Marlborough s'en va-ten guerre) Francois (Monf. de Marlborough) Madam Beaunoir (Thalie; la folie et les pointûs; Les Lêtes changées; Eustache pointu chez lui; La triste journée; Le sculpteur) Mist. St. Leger, Regnier, Parisau, (Le repentir de Figaro) Maille', Patrat, Gabiot de Salines, Lore, Basset de St. Aime', Raymond, Dumanian, u. a. m. für dieses Theater. —

Diejenigen Werke, welche von der Geschichte des Theaters in Frankreich überhaupt, und also auch von der Geschichte der Komödie, Nachrichten enthalten, so wie die verschiedenen, von eigentlich französischen Stücken gemachten Sammlungen, nebst den, für die Franzosen, verfertigten Uebersetzungen dramatischer Stücke, aus andern Sprachen, werden sich, bey dem Art. **Drama** finden. —

Von den mancherley, über die französische Komödie geschriebenen, besondern Aufsätzen ist, meines Bedünkens, der 4te B. des schon angeführten Werkes, De l'art de la Comedie, von Cailhava in so fern der lehrreichste, als er Nachrichten von den Nachahmungen der neuern französischen Komiker enthält. — —

Die, von französischen Komödien in andre Sprachen gemachten Uebersetzungen sind, zum Theil schon angezeigt, und lassen, zum Theil, ihrer Menge wegen, sich nicht alle anzeigen. Alle Europäische Theater, selbst das Spanische und das Italienische, so wie das Englische, haben das komische Theater der Franzosen, mehr oder weniger, benützt, und Stücke davon, übersetzt oder nachgeahmt, aufgeführt. Wir Deutschen besitzen, ausser den bereits angeführten Uebersetzungen, dergleichen, unter andern, in den folgenden Sammlungen: Theatralische Belustigungen nach französischen Mustern, Frankf. 1765–1774. 8. 5 Th. (von Pfeffel) Sammlung franz. Lustsp. für das deutsche Theater, Bremen 1769. 8. (von den Gebrüdern Walz.) Sammlung der neuesten (franz.) Lustsp. nach verschiedenen Mustern, Frankf. 1772. 8. 2 B. Neues französisches Theater, Leipz. 1776. 8. (von W. Becker.) Komisches Theater der Franzosen, Leipz. 1777–1786. 10 Th. (von Gotter, Meißner, Ant. Wall, Dyck, und ohnstreitig die bessere Sammlung) Vermischtes Theater der Ausländer ... von J. C. Bock, Leipz. 1778–1781. 8. 4 Th. Theater der Ausländer, Gotha 1779–1781. 8. 3 B. Samml. ausländischer Schauspiele ... vom Freyh. v. K. Heidelberg 1784–1785. 8. 2 Th. Sammlung ausländischer Theaterstücke, von Kafka, Bresl. 1784. 8. —

Als **Pantomime** in Frankreich lassen sich, zum Theil schon die Possen bey den vorher gedachten Narren- und Eselsfesten, ob sie gleich mit Gesang verbunden waren, ansehen. Ihnen folgten sie, bey großen Festen, gegebenen, ebenfalls größtentheils stummen Vorstellungen von biblischen Geschichten, oder Mysterien. Daß diese überhaupt, ursprünglich, wahrscheinlicher Weise blos aus dergleichen Vorstellungen bestanden, ist bereits vorher bemerkt worden. Indessen wurden deren auch noch von dieser Art gegeben, wie es schon geschriebene Mysterien gab. In dem eilften Buche der Histoire de la ville de Paris S. 523 werden verschiedene zu Paris, bey Anwesenheit Richard des zweyten, K. von England, im J. 1313 in den Straßen gegebene Schauspiele, erwähnt, worin „bald die Glückseligkeit der Auserwählten, bald die Qualen der Verdammten" dargestellt wurden; und es ist wahrscheinlich, daß, wenn auch, hin und wieder, Gesang oder Worte eingemischt waren, doch das Uebrige nur aus einem stum-

stummen Spiele bestand. Noch bey der Vermählung Heinrichs des vierten stellte man einen Streit zwischen Himmel und Hölle auf solche Art vor. Mehrere Nachrichten hievon finden sich, unter andern, in C. F. Flögels Gesch. des Groteskekom. S. 198 u. f. und in den Essais histor. sur l'art dramatique en France, B. 1. S. 111 u. f. Von ähnlicher Art waren die, in den Zimmern, bey den Gastmahlen, gegebenen Entremets. Karl der fünfte von Frankreich bewirthete im J. 1378 den Kaiser Karl den vierten mit einer Vorstellung der Eroberung von Jerusalem durch Gottfried von Bouillon; bey Karls des sechsten Vermählung wurde, auf solche Art, die Eroberung von Troja aufgeführt. Mehrere Nachrichten davon giebt C. F. Flögel, a. a. O. S. 205 u. f. und die Essais histor. sur l'art dramat. en France, B. 1. S. 57 u. f. — Eigentliche Pantomimen, und, wie es scheint, sehr gute, kommen ungefähr in der Mitte des sechzehnten Jahrhundertes vor. Girol. Ruscelli spricht nähmlich in seinem, Delle Commedie novamente raccolte . . . Libro primo . . . Ven. 1554. 8. in einer Anmerkung, S. 171 von französischen Schauspielern, welche solamente co i gesti senza una minima parola al mondo, si fanno intendere con tanta grazia, e con tanta sadisfatione de Spettatori, ch'io per me non so, se ho veduto giamai spettaculo, che cosi mi diletti; und setzt hinzu, daß, bis zu seiner Zeit, es in Italien dergleichen nicht gegeben habe. Da aber die verschiedenen, mir bekannten Geschichtschreiber der französischen Bühne, dieser nicht gedenken: so weiß ich keine weitern Nachrichten von ihnen zu geben. Wohl aber hat die neuere Comedie italienne zu Paris, so wie die Opere comique, von Zeit zu Zeit dergleichen aufgeführt, und es hat eine eigene Troupe de Pantomimes gegeben. — Wegen einer besondern Art derselben, s. den Art. **Operette**.

Von den übrigen, hieher gehörigen theatralischen Possen, begnüge ich mich, der **Marionetten** des Jean und François Brioche' zu erwähnen, welche zu ihrer Zeit, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, außerordentlich berühmt waren. — —

In **England** fängt, so viel wir wissen, das Lustspiel sich auf eben solche Art, wie bey den übrigen christlichen Völkern, mit den **Mysterien**, welche Miracles heißen, an. Daß diese hier ursprünglich schon im eilften Jahrhundert gespielt wurden, ist aus dem Mat. Paris (Par. 1639. f. S. 56. vergl. mit Wartons Hist. of Poetry, B. 1. Dissert. 2. f. 2) bekannt; und sie scheinen so gar hier häufiger, als in andern Ländern Europens, gespielt worden zu seyn. (S. Wilh. Stephanides Descript. nobiliss. Civitat. Londoniae, in Stow's Survey of London und einzeln abgedruckt, Lond. 1772. 4te Anm. vergl. mit den Reliques of anc. Poetry, B. 1. S. 367 u. f. Ausg. von 1767.) Auch würden sie dem Third Blast of Retrait from the Plaies . . . Lond. 1580. 12. S. 77 zu Folge noch in diesem Zeitpunkt so gar in den Kirchen vorgestellt; wenigstens redet er von Plaiers . . permitted to publish their mametree in every temple of God. Und in neuern Zeiten ist von den vielen, in Handschriften noch vorhandenen (S. unter andern, die Vorrede zu dem Origin of the Engl. Drama illustr. S. VII. Anm. †) eines, Candle Mass-day, or the Killing of the Childern of Israel, in dem 1ten Bde. des eben angeführten Werkes abgedruckt worden, zu welchen sich auch noch das, in 7 Acten abgefaßte, und in der Select Collection of old Plays, B. 1. befindliche Stück des John Bale, (zuerst 1538. 8. gedruckt) ob es gleich den Titel, a Tragedy or Interlude führt, in so fern rechnen läßt, als die handelnden Personen darin Gott der Vater, Noah, Moses, Esaias, Adam, Abraham, David und Johannes der Täufer sind. Einzeln sind, indessen, von diesem Verfasser mehrere, als A brefe Comedy or Enterlude of Iohan Baptystes, 1538. 8. A brefe Comedy or Enterlude, concernynge the temptatyon of our Lorde and

and Saver J. C. by Sathan, 1538. 8. erschienen; und mehrere Stücke dieser Art von ihm sind in dem Companion to the Play-house, Art. Offory angeführt. Auch liefert Warton (Hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 235 u. f. B. 2. S. 206 u. f. einige Nachr. von dergleichen. —

Wenn **Moralitäten** (Moralities, Moral Plays, auch Interludes) zuerst in der englischen Sprache geschrieben worden sind, ist, meines Wissens, nirgends genau bestimmt. Das erste, bekannte, Hycke Scorner, scheint erst in den Ausgang des funfzehnten, oder Anfang des sechzehnten Jahrhundertes zu fallen. Aber erhalten scheinen sie sich auf der Bühne bis zu der Zeit zu haben, wo Cromwell alle theatralische Lustbarkeiten untersagte. Einige der merkwürdigsten, als Every-Man, Hycke-Scorner, und Lusty Juventus sind in dem 1ten B. des Origin of the English Drama illustrated . . . by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. und The New Custome, in dem 1ten B. der Select Collection of old Plays, S. 249 der 2ten Ausg. abgedruckt. In dem erstern, dessen Plan ziemlich regelmäßig ist, erscheint Gott mit unter den handelnden Personen, welche übrigens, ausser einem Doctour, lauter allegorische Benennungen, als Every Man, Fellowship, Kyndrede, Goades, Good-Dedes, Confession, Beaute, Five-Wyttes, u. s. w. führen, und worin die Sterblichkeit des menschlichen Geschlechtes versinnlicht worden ist. Es hat einen Prologen, welchen ein so genannter Messenger (Bothe) hält. In dem zweyten sind die spielenden Personen Hicke Scorner (Verächter höherer Dinge, besonders der Religion), Pity, Contemplation, Perseverance, Frewyll, Imagination und Perseverance, und die Absicht desselben, ist Darstellung der Thorheiten und Ausschweifungen, wozu freyer Wille und Einbildungskraft verleiten können. Indessen wird Hyke Scorner, ein wilder Wollüstling, am Ende, wie billig, von Perseverance und Contemplation bekehrt. Das dritte, welches ursprünglich mit dem Titel Enterlude abgedruckt worden ist, scheint zur Verspottung des römischen Aberglaubens, und zur Beförderung der Reformation geschrieben zu seyn; die handelnden Personen darin sind: Lusty Juventus, Good Councell, Knowledge, Sathan the Devil, Hypocrisie, Felowship, Abhominable Living, God's mercyfull promyses; es eröfnet sich mit einem Liedchen, von Juventus gesungen, der von der Heucheley, (welche sich rühmt, dem Teufel zu Ehren, allen möglichen heiligen Aberglauben der römischen Kirche erfunden zu haben) und von der Gesellschaft zu der liederlichen Lebensart (Abominable Living) gebracht wird, von welcher Good Councell ihn wieder losreißt. In dem vierten, welches auch mit dem Titel: A New Interlude, 1573. 4. abgedruckt worden, treten Perverse doctrine, als ein römischer Priester, Ignoraunce, als eben ein solcher, aber als ein älterer, New Custome, und Light of the Gospel, als protestantische Prediger, Hypocrisie, Creweltie, Avarice, edification, assurance, Godde's felicitie auf, wovon der eine Theil sich der Ankunft und Ausbreitung des andern widersetzt, aber zuletzt, wenigstens Perverse doctrine, von Light of Gospel bekehrt wird. Alle endigen sich mit einer Art von Gebeth. Noch gedenkt Percy (Reliq. B. 1. S. 132. 2te Ausg.) und Warton (Histor. of engl. Poetry, B. 2. S. 364) eines von John Rastal, ungefähr ums J. 1510 abgefaßten, ähnlichen, aber doch in so fern sonderbaren Stückes dieser Art, als der Verf. es zum Unterricht in den Wissenschaften bestimmt zu haben scheint. Es führt den Titel: A New Interlude and a merry of the nature of the jjjj Elements declarynge man's proper points of Philosophy natural and of dyvers straunge landy's, und die handelnden Personen darin sind Nature naturate, Humanyte, Studyous Desire, Sensuall Appetyte, The Taverner, Experyence, Ygnoraunce u. d. m. Auch in dem Companion to the Playhouse sind noch verschiedene

dene Stücke dieser Art, in dem Art. Th. Lupton, u. n. m. angeführt. Mehrere Nachrichten von ihnen geben Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collection of old Plays, S. XXXV. der 2ten Ausg. Percy in den Reliques of anc. Engl. Poetry, B. 1. S. 126 u. f. und S. 366 der 2ten Ausg. Warton in der History of Engl. Poetry, B. II. Abschn. XVI. S. 366. und vorher, S. 336, 360 und a. a. St. m. als in den Emendations vor diesem Bande, Bl. i.

Weltliche Schauspiele, (Plays) oder Lustspiele, wie sie, nach Maßgabe der Geistesbildung der Zeit beschaffen seyn konnten, d. h. Possenspiele, sollen, dem Warton (History of english Poetry, B. 1. S. 237) zu Folge, schon ums Jahr 1200 in England Statt gefunden haben. Und so viel ist gewiß, daß unter Eduard dem 3ten ums J. 1330 schon eine Gesellschaft, welche Vagrants genannt werden, bestraft wurde, weil sie ärgerliche und anstößige Maskeraden in den Wirthshäusern und an andern öffentlichen Orten gespielt haben sollte. (S. die angef. Vorrede zu der Select Collect. S. XXXVI.) Von der Beschaffenheit und Einrichtung der von ihnen gespielten Stücke aber, ist nichts bekannt; und der älteste dramatische Dichter weltlicher Schauspiele, dessen Nahmen und Stücke auf die Nachwelt gekommen sind, ist John Heywood († 1565). Zwar waren schon vor ihm regelmäßigere Komödien, als der Acolastus, von Palsgrave, geschrieben, (S. Select Collect. of old Plays, B. 1. S. 44. Anm.) und andre, wie ein Stück vom Plautus, gespielt (s. Wartons History of Engl. Poetry, B. 2. S. 363); allein das erstere ist nichts, als eine Uebersetzung eines, von Wilh. Fullonius, oder Gnapheus, wie er sich zu nennen beliebte, geschriebenen lateinischen Stückes, und das letzte wurde, dem R. Farmer zu Folge, (S. Essay on the Learning of Shakesp. Cambr. 1767. 8. S. 31) lateinisch aufgeführt, obgleich übrigens, dem Warton zu Folge, (Hist. of Engl. Poetry, B. 2. S. 364 u. f. Anm. g) die Engländer schon eine, wahrscheinlicher Weise ums J. 1520 gemachte, Uebersetzung des Terenz hatten. Seine (Heywoods) Stücke sind, indessen, mehr Gespräche, als Dramen; sie sind ohne Handlung und Verwicklung. In den Four P's, welches ums J. 1547 oder gar 1533 erschienen seyn soll, und in der angeführten Select Collection sich, B. 1. S. 41 findet, besteht der ganze Plan darin, daß ein Palmer (ein immer wandernder Pilgrim) ein Pardoner (ein Ablaß- und Reliquienkrämer) ein Poticary und ein Pedler (ein herumziehender Galanteriehändler) sich mit einander über ihre Lebensart, Gewerbe, Verdienste unterreden, und solche, gegenseitig, auf eine vermeintlich witzige Art, und auf Kosten der andern, herausstreichen. Am Ende widerruft der Verf. was er den einen oder den andern habe beleidigendes sagen lassen, und schließt mit einer Art von Gebeth. Von seinen übrigen Stücken, welche alle den Titel Interlude führen, findet sich eben daselbst einige Nachricht. — Ungefähr um das J. 1551 erschien das erste Originalstück, welches, in dieser Gattung, den Namen eines Drama verdient, Gammer Gurton's Needle, abgedruckt in dem 1ten B. S. 165 des Origin of the English Drama von Hawkins, und besser im 2ten B. der Collect. of old Plays, Ausg. von 1780. Die Verwickelung beruht auf einer, von der Frau Gammer Gurton, bey dem Ausbessern der Beinkleider ihres Knechtes, verlornen Nähnadel, deren Klagen darüber einen herum ziehenden Müßiggänger (Bedlam) veranlassen, sie mit ihrer Nachbarinn, der Dame Chat, dergestalt an einander zu hetzen, daß die beyden Weiber sich erst tapfer schlagen, und daß jene darauf den Priester, D. Rat kommen läßt, der, um den Diebstahl zu entdecken, eben von jenem Spaßvogel sich überreden läßt, durch ein Loch in die Behausung der Frau Chat zu kriechen, welches aber, auf Anstiften eben desselben, schon von ihr und ihren Leuten vorher so gut besetzt ist, daß der arme Priester, als ein Dieb, mit einer Tracht Schläge empfangen wird. Nun kommt

kommt die Sache vor den Richter; und, wie der Spaßvogel, Diccon, nachdem er hier seine Streiche eingestanden, einen, seinem Character gemäßen Eyd auf den ledernen Hosen des Knechtes der Frau Gurton schwören soll, giebt er diesem einen derben Schlag auf den Hintern, und treibt dadurch die, in diesen Beinkleidern steckende Nähnadel, ihm so tief in das Fleisch, daß sie, sehr natürlich, wieder ans Tageslicht kommt. Uebrigens ist dieses Stück schon mit Musik und Gesang verbunden; der 2te Akt eröfnet sich mit einem Liede. Auch ist es, wenn gleich nicht so anständig, doch viel komischer und unterhaltender, als die, um eben diese Zeit ungefähr erschienene erste französische Komödie, Eugene. Es stellt Sitten gemeiner Menschen, aber es stellt sie sehr lebendig dar. Edward Ferrys, oder Richard Edwards († 1566. Eines s. Stücke, Damon und Pythias, ist in dem 1ten B. der Select Collect. of old Plays abgedruckt, und enthält die bekannte Geschichte dieser zwey Freunde. Daß, diesem gemäß, Personen aus den so genannten höhern Ständen, als der König Dionysius, seine Räthe, der Weltweise Aristipp, u. d. m. darin auftreten, versteht sich von selbst; und es ließe sich also als das erste heroic Play ansehen.) John Lylly (1575. Sechs Stücke von ihm gab Blount, 1632. 12. heraus. Daß schon um diese Zeit die Bühne sehr frey und frech war, erhellt aus dem, was Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collect. of old Plays, S. LV. 2te Ausg. aus Stowe's Survey of London anführet.) George Gascoigne († 1578. Er übersetzte, unter andern, ein Stück des Ariost, unter dem Titel Supposes, welches in dem 3ten Bde. des Origin of the english Stage wieder abgedruckt worden ist, und zur Grundlage von Shakespears Taming of the Shrew gedient zu haben scheint. Es ist die erste, in Prosa geschriebene Komödie der Engländer.) John Marston (1610. Verschiedene s. Stücke, hat Dodsley in s. Sammlung aufgenommen.) Th. Decker (1610. In dem Origin of the english Stage ist sein Satiro-mastix, or the untrussing of the humorous poet, und mehrere in Dodsley Collection befindlich.) Will. Shakspeare († 1616. S. den Art. Trauerspiel. Von Erläuterungsschriften gehören hieher: Essay on the character of Falstaff, Lond. 1777. 8. von Morgans, Deutsch, im 2ten Vierteljahre S. 806 der Olla Potrida, vom J. 1779. Essay on Sh. dramatic character of Falstaff and on his imitat. of female char. . . . by W. Richardson, Lond. 1788. 8.) Fr. Beaumont und J. Fletscher († 1615 und 1625. Works, Lond. 1779. 8. 10 Bde.) Thom. Randolphe († 1634) Thom. Middleton (1635) Benj. Jonson († 1637. Works, Lond. 1756. 8. 7 Bde.) Thomas Heywood (1640) Will. Cartwright († 1643) Sh. Marmion (1645) George Chapmann († 1654. Als eine Seltenheit will ich bemerken, daß eines s. Stücke, Two wise Men and all the rest fools, a comical moral, aus sieben Acten besteht.) Th. May († 1650) Phil. Massinger († 1659. Works, 1759. 8. 4 Bde.) Rich. Fanshaw († 1666. Ich führe ihn an, weil er, meines Wissens, der erste war, welcher spanische Stücke, als Querer per solo querer und die Fiestes of Aranjuez für die englische Bühne übersetzte.) Jam. Shirley († 1666) Rich. Broome (†) Will. Rowley, G. Wilkins, Ant. Brewer, Lud. Barry, Th. Nabbes, Jos. Maine, Will. Habington, Lew. Machin, J. Webster, R. Tailor, J. Cooke, Tomkis, Ch. Marlow, Sam. Tuke, Th. Killegrew (Von allen diesen, und den vorher, ohne Anzeige ihrer Schriften, angeführten, sind Stücke in der öfter gedachten Select Coll. of old Plays befindlich.) Robert Cox (war eigentlich nur Schauspieler, erhielt aber doch durch Farcen, welche er aus andern Stücken zusammen flickte, die Bühne, während Cromwells Regierung, aufrecht. Diese Stücke sind nachher, unter der Aufschrift: The Witts, or Spott upon Spott, 1673. 8. in 2 Theilen herausgegeben worden.) Will. d'Avenant († 1668. Works, 1769.

1769. 8. 5 Bde. Obgleich keines s. Stücke sich auf der Bühne erhalten hat: so hat er denn doch dadurch sich kein geringes Verdienst um sie erworben, daß er nicht allein, während dem vorher gedachten Zeitpunkte, Mittel fand, dramatische Vorstellungen zu geben, sondern daß er auch, wie er, nach der Wiedereinsetzung Carls des zweyten, einem Theile der Bühne vorstand, bessere Verzierungen auf dem Theater einführte, und durch die, von ihm geschriebenen Stücke, das Beyspiel von einer größern Regelmäßigkeit, und von einer correctern Sprache gab. Auch ließ er zuerst die Weiberrollen durch Frauenzimmer vorstellen.) John Lacy († 1681) George Villiers, Herz. v. Buckingham († 1687) Mistreß Aphra Behn († 1689) Th. Otway († 1690) Rob. Howard († 1692) Th. Shadwell († 1692) John Dryden († 1701. Dram. Works, 1762. 8. 6 B.) John Crowne († 1703. Sein Sir Courtley Nice ist aus einem spanischen Stücke, Non puede ser, gezogen, und erhält sich noch auf der Bühne.) George Etheredge (†) George Farquhar († 1707. Works, 1777. 2 B. 12.) Th. Betterton († 1710) Will. Wicherley († 1715) Pet. Ant. Motteux († 1718) Will. Taverner (1720) Ch. Sedley († 1722) Mistr. Sus. Centlivre († 1723. Works, 1760. 12. 3 Bde.) Th. d'Urfey († 1723) Christph. Bullock († 1724) Ch. Shadwell († 1726. Plays 1736. 12.) J. Vanbrugh († 1726. Plays, 1776. 12. 2 B.) Will. Congreve († 1729. Works, 1788. 12. 2 Bde.) Rich. Steele († 1729. Deutsch von Chrst. Heinr. Schmid, Leipz. 1767. 8.) John Gay († 1732. Works, 1775. 12. 4 B.) Jam. Miller († 1743) Ch. Johnson († 1744) Th. Odell (1752) Heinr. Fielding († 1754. Works, 1762. 4. 4 B. 8. 8 Bde.) Coll. Cibber († 1757. Works, 1756 = 1777. 12. 7 Bde.) Benj. Haadley († 1760) Oliv. Goldsmith († 1773. Poems, 1768. 8. 2 Bde.) Ch. Maklin († 1770) Sam. Foote († 1777. Works, 1784. 8. 4 Bde.) Hugh Kelly († 1777. Works, 1779. 4.) Dav. Garrik († 1779) G. Colman († Dram. Works, 1777. 8. 4 Bde.) Will. Whitehead († Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde.) Mistr. Sheridan — Arth. Murphy (Works, 1786. 8. 7 Bde.) Will. Davies (Plays 1787. 8.) Rich. Cumberland — Will. Kenrick — Mistr. Griffith — Rich. Sheridan — Mistr. Cowley — Th. Holcroft — W. Hayley (Plays 1784. 4. 1785. 8. 3 B. in Versen geschr.) — Jodrell (Select. dram. Pieces, 1787. 8.) — J. Keefe — Miß Lee — Pet. Andrews — Hugh Downmann — John Dent — Mistr. Inchbald — Th. Horde — Jam. Nelson — Ed. Topham — C. Stuart — Harrison — Kemble — Conway, Pilon und a. m. — —

In Ansehung der verschiedenen Gattungen der von diesen Verfassern geschriebene Stücke: so theilen die Engländer solche in 1) Histories, oder Historical plays, die, ob sie gleich, größtentheils, sich tragisch endigen, und aus Königen und Fürsten bestehen, doch, in so fern besonders bemerkt zu werden verdienen, als sie, wie schon gesagt worden ist, sichtlich nach Maßgabe der Mysterien gebildet wurden. — 2) Tragicomedies. Auch diese Gattung entwickelte sich aus den frühern dramatischen Lustbarkeiten der christlichen Völker; und unterschied von der erstern sich nur dadurch, daß, so wie in dieser eine ganze Reihe historischer Begebenheiten, in der letztern nur ein einzeler Vorfall dargestellt wurde. Beyde Benennungen sind, in neuern Zeiten, weggefallen. — 3) Masques. So heißen die Stücke, in welchen allegorische oder mythologische Personen auftreten, wahrscheinlicher Weise, weil zu der Vorstellung derselben, eine andre, als die gewöhnliche Bekleidung nöthig ist. Daß sie von den ältern Moralitäten herstammen, zeigt sich an der Art von Personen, welche darin dargestellt werden. Auch waren diese, in den frühesten Masques, zum Theil von keiner bessern Erfindung, als in den Moralitäten. In der Christmas Masque des Ben Jonson ist eine derselben, A minced Pye. Uebrigens werden deren noch immer, allein seltener geschrieben und gespielt.

spielt. Unter den Regierungen Jacobs und Carls des ersten aber, vorzüglich unter der letztern, waren sie eine der Hauptvergnügungen des Hofes. Etwas über sie findet sich in Wartons History of English Poetry, B. 2. S. 398 u. f. — 4) Heroic Plays, welche, wie bey andern Völkern, ihren Nahmen von den, darin auftretenden Personen, den Königen und Fürsten, und von dem Sylbenmaß, worin sie abgefaßt waren, haben. Dryden hat einen besondern Versuch darüber, (Dram. IV. B. 3. S. 1 Ausg. von 1762) vor s. Almanzor und Almahide, geschrieben; sie sind, indessen, so wie die Benennung selbst, aus der Mode gekommen. — 5) Interludes. Daß schon die Mysterien, so wie die Moralitäten, diesen Titel führten, hat sich vorher gezeigt; und wahrscheinlicher Weise wurden sie so benennt, nicht, weil sie zwischen andern dramatischen Stücken, sondern weil sie, bey Festlichkeiten, mitten unter andern Lustbarkeiten, oder wohl gar, an Feyertagen, zwischen den Andachtsübungen gespielt wurden, oder zur Abwechselung dienen sollten. In neuern Zeiten heißen die kleinen, mit Gesang verbundenen Possenspiele so. — 6) Entertainements sind komische Stücke, bey welchen es nicht so wohl auf Characterschilderung, und Entwickelung, als auf Unterhaltung und Belustigung überhaupt, abgesehen ist. Sie sind folglich auch ohne eigentliche Verwickelung, oder, größtentheils, ohne eigentliche Handlung. Mit Musik verbunden, sind sie unter dem Titel: Musical Entertainements bekannt. Auch sind öfterer Tänze mit eingeflochten. Uebrigens nannte Davenant schon seine halb dramatischen, halb epischen Schauspiele auf diese Art (S. den Art. **Oper.**) — 7) Pastorale, s. den Art. **Hirtengedicht.** — 8) Farces. Die Engländer sind reich daran. Der größte Theil der Stücke des Foote z. B. gehören hieher, ob er sie gleich nicht so genannt hat, wahrscheinlicher Weise, weil sie immer noch regelmäßiger eingerichtet, oder die Fabel und die Charactere darin, immer noch wahrscheinlicher sind, als man es, gewöhnlich, von der eigentlichen Farce, welche nur zu lachen machen, und Thorheiten züchtigen will, erwartet. Ueberhaupt sind sie, in neuern Zeiten, der eigentlichen Komödie, vorzüglich durch Murphy, näher gebracht worden. Die, von den frühesten gemachte Sammlung, ist vorher schon angeführt; die neuesten befinden sich in folgenden Collection of the most esteemed Plays and Farces, Edinb. 1782. 12. 4 B. Collection of Farces, Lond. 1786. 12. 4 B. 1787. 12. 6 B. Und einige Nachrichten von ihrer Geschichte finden sich in Wilkes General View of the Stage, Lond. 1759. 8. P. 1. Ch. 6. S. 60. — und in W. Cooke's Elements of dramatic Criticism, Lond. 1775. 8. Ch. XXI. S. 170 u. f. — 9) **Kinderspiele** sind, in neuern Zeiten, von verschiedenen, als unter andern, von Dan. Bellamy (Miscell. Lond. 1746. 12.) u. a. m. geschrieben worden. In den Stücken des genannten Verfassers sind sie mit Gesang verbunden. — Uebrigens besitzen die Engländer Lustspiele von mehrern Gattungen, wie z. B. rührende Komödien, Dramen, u. d. m. wenn sie gleich keine besondre Benennung für sie eingeführt haben. Und daß ihre komischen Stücke größtentheils in Prosa geschrieben sind, ist bekannt. Indessen hat Hayley deren, in neuern Zeiten, so gar in gereimten Versen abgefaßt. —

Die, von der Geschichte des Lustspieles in England handelnden Werke, so wie die, von dramatischen Stücken verschiedener Art, gemachten Sammlungen, sind bey dem Art. **Drama** angezeigt.

Von Schriften, welche die englische Komödie besonders angehen, ist mir keine, als The Roman and English Comedie considered, by Foote, Lond. 1747. 8. bekannt.

Uebersetzt sind aus dem Englischen in die andern Europäischen Sprachen, im Ganzen mehr Trauerspiele, als Lustspiele. Die verschiedenen Sammlungen von diesen Uebersetzungen mögen, indessen, hier

ihren Platz nehmen. In französischer Sprache sind es folgende: Theatre Anglois, Par. 1746 - 1749. 12. 8 Bde. von P. Ant. de la Place. Choix de petites pieces du Theat. Angl. von Cl. P. Patu. P. 1756. 12. Nouv. Theatr. Angl. . . Lond. (Par.) 1767. 12. 2 B. Nouv. Theatre Angl. Par. 1768 - 1769. 8. 2 B. von Maria Riccoboni. Traduction du Theatr. Angl. depuis l'origine des Spectacles jusqu'à nos jours, Par. 1786. 8. 12 B. von Mde. von Vosse und Miß Wouters. S. auch noch, bey dem Art. **Trauerspiel**, Shakespear. — In deutscher Sprache: Englisches Theater von Chrstn. Heinr. Schmid, Leipz. und Danzig 1769 - 1778. 8. 7 B. Samml. der neuesten und besten Schauspiele für das deutsche Theater aus dem Englischen, Leipz. 1770. 8. Theater der Britten, Berl. 1770. 8. 2 Th. Sammlung einiger auserlesenen Schauspiele aus dem Franz. und Englischen, Hamb. 1774. 8. Hamburgisches Theater, Hamb. 1776 u. f. 8. 3 B. und 2 St. Theater der Ausländer, Gotha 1779 - 1781. 8. 3 Th. und mehrere vorher, bey der franz. Komödie.

Was die übrigen, hieher gehörigen, dramatischen Lustbarkeiten anbetrift: so finden wir — die **Pantomime** anfänglich mit den mehresten englischen dramatischen Stücken, vorzüglich mit den tragischen, durchaus, auf solche Art verbunden, daß jedem Acte die stumme Vorstellung (dumb Shew) seines Inhaltes voran gieng. Dieses sieht man z. B. an den, bey dem Trauerspiel Ferrex and Porrex, oder Gordobuc, (Collect. of old Plays, B. 1. S. 99 u. f.) zu Anfang der Acte befindlichen Anweisungen dazu; auch ist es aus Shakespears Hamlet bekannt. Diese stummen Vorspiele waren so gar, wie aus den erstern erhellt, oft allegorischer Art, und stellten gleichsam die Moral der verschiedenen Aufzüge, aber freylich nicht immer sehr sinnreich dar. Daß, indessen, dieser dumb Shew nicht lange mit den dramatischen Gedichten verbunden blieb, ist sehr wahrscheinlich. Als ein, für sich bestehendes, eigenes Schauspiel dieser Art, läßt sich das Ballet von den klugen und thörichten Jungfrauen ansehen, welches, dem Brantome zu Folge (Mem. Sec. Part. S. 60. Leyde 1699. 12.) von den Hofdamen der Königinn Elisabeth angeführt wurde. Auch können, aus diesem Zeitpunkte, noch manche, eben dieser Königinn zu Ehren gegebene Feste, als solche angeführt werden, (S. Wartons History of Engl. Poetry, B. 3. S. 424 u. f.) Aber die eigentliche Pantomime kommt erst ums J. 1715 oder 1716 vor. Einer der Theaterunternehmer ließ aus Noth deren aufführen, (S. Supplement to Mr. Dodsley's Preface vor der Collect. of old Plays, S. CXIII.) und John Weaver, ein Tanzmeister, scheint die Entwürfe dazu gemacht zu haben. Wenigstens gehen dergleichen, aus diesem Zeitpunkte, unter seinem Nahmen, als The Loves of Mars and Venus, Orpheus and Euridice, The Judgment of Paris u. a. m. und einer der Geschichtschreiber der englischen Bühne nennt ihn The first Restorer of Pantomimes after the ancient manner. Auf alle Fälle verdienen diese Entwürfe mit den Ballets des Noverre verglichen zu werden. Auch sind deren noch in neuern Zeiten, von anderer Art, als The Choice of Harlequin, a pantomimical Entertainement, 1782. 8. u. a. m. gedruckt worden; und der Beyfall, welchen Noverre selbst in England gefunden, ist bekannt. Einige Nachrichten von ihnen überhaupt finden sich in Wilkes, View of the Stage, Lond. 1759. 8. S. 77. — und in Cooke's Elements of dram. Criticism, Lond. 1775. 8. Ch. XX. S. 162. —

Unter den **Marionettenspielen** (Puppet-Shew) sind die von Russel aus dem Anfange dieses Jahrhundertes, berühmt. Die unglückliche Charl. Charke erzählt, in ihrem Leben, daß sie, eine Zeitlang, zu der Bewegung seiner Figuren sich gebrauchen lassen. Auch hatte sie vorher schon ein eigenes Schauspiel dieser Art angelegt. — In frühern Zeiten stellte man so gar die Auferstehungsgeschichte mi-

mit Puppen dar. (S. Wartons Hist. of engl. Poet. B. 1. S. 240.)

Eine, den Engländern ganz eigene, hieher gehörige dramatische Lustbarkeit, waren die Lectures on Heads des Alex. Stevens. Mehrere Nachrichten davon finden sich im Göttingischen Taschenbuch, vom J. 1788. S. 133. und in C. F. Flögels Gesch. des Groteskekom. S. 108. — Wegen der Komödie der übrigen christlichen Völker, als der **Holländer, Dänen, Schweden, Russen, Pohlen,** muß ich, zur Schonung des Raumes, auf C. F. Flögels Gesch. der komischen Litteratur, B. IV. S. 332 u. f. verweisen. Zu den Schauspieldichtern der Russen hätte noch Catharina die zweyte hinzu gesetzt werden können. —

Die Geschichte der Komödie in **Deutschland** findet sich in zu bekannten Werken, als daß sie nicht den deutschen Lesern zur Gnüge bekannt seyn sollte. Auch sind diese Werke selbst bey dem Art. **Drama** angezeigt.

Von der Komödie der **nicht christlichen Völker** finden sich Nachrichten in dem schon öfter angeführten vierten Bande der Geschichte der komischen Litteratur von C. F. Flögel, Liegn. 1787. 8. (als welcher überhaupt von der Komödie handelt, und also vorzüglich hieher gehört.) S. 12 = 28. S. 115 = 125. — Von **Indischen** Schauspielen dieser Art haben wir in der Sakontala, aus dem Englischen übersetzt von G. Forster, Maynz 1791. 8. ein Beyspiel, und in der Vorrede Nachricht von mehrern erhalten. — —

Concert.

(Musik.)

Dieses Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstüks. Im ersten Sinn sagt man: **Es ist heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert.** Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man sagt: **Er hat ein Violin- oder Flötenconcert gemacht.** In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieser zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte sind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto grosso, und Concerto di Camera, unterschieden werden. Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam streiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat diese Art der Musik ihren Nahmen. In solchen Stücken ist eine beständige Abwechslung der Instrumente, da bald dieses, bald ein andres den Hauptgesang oder die Hauptstimme führt, bald alle zusammen eintreten. Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung solcher Concerte also hat der Tonsetzer alle Künste des Contrapunkts *) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühsam und weitläuftig ist, so findet sich selten ein Tonsetzer, der sich damit abgiebt; daher solche Concerte, besonders in Deutschland, ungewöhnlich sind.

Das gemeine **Cammerconcert** kommt desto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein solches Concert die beste Gelegenheit zu haben, seine Geschiklichkeit zu zeigen. Ein solches Concert ist also für ein besonderes Instrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. s. f. gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstüks führet. Die Einrichtung desselben ist, nach dem, was itzt gewöhnlich ist, folgende. Es besteht aus drey Haupttheilen, davon

*) S. Contrapunkt.

von der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste, und man kann sich von der Größe eines solchen Tonstüks aus dem ohngefehren Zeitmaaße, das Quanz dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach seiner Bemerkung hat das Concert die beste Größe, wenn der erste Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis sechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und also das ganze Concert eine Viertelstunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Instrumenten zugleich an, und hört auch so auf; in der Mitte läßt sich meistentheils nur das Hauptinstrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine sehr einfache Begleitung anderer Instrumente, doch fallen sie auch mitten im Stücke bisweilen wieder ein. Wem mit besondern Anmerkungen über die Beschaffenheit dieses Concerts gedient ist, der kann in Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, im XVIII. Hauptstük, den 22sten und einige folgende Paragraphen lesen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken: 1. In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieses schließt in dem Haupttone, ehe der Concertist anfängt. 2. Hierauf läßt sich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornels ganz oder stükweise vereinigt. Je mehr neues in der Concertstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen. Hingegen steht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verschiedene Passagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechselsweise mit fünf - vier - drey - und zweystimmigem Spiel abwechseln. Aber je weniger Stimmen sind, desto mehr muß sich der Gesang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und selbst Canones von allerhand Arten angebracht werden.

Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Instrumente sind solche, die in einem Tonstük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, sondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechseln.

* *

Vom Concert, in der **erstern** Bedeutung des Wortes, handeln, Breve trattato sopra le Academia in Musica, di M. Alessandro Canobbio, Ven. 1571. 4. — Il Desiderio: de' Concerti di varij Strumenti musicali, Dial. di Alemanno Benelli (Annibal Melona) Ven. 1594. 4. Bol. 1599. 4. Ueber die beste Einrichtung der öffentlichen Concerte ... von Jac. N. Forkel, Gött. 1779. 4. — Dem Inquiry into the fine Arts, Lond. 1784. 4. S. 428 zu Folge, sollen dergleichen Concerte erst im J. 1678 in England eingeführt, und von einem Hrn. Britton veranstaltet worden seyn. —

Von dem Concert, in der zweyten Bedeutung des Wortes, das heißt, von

der Geschichte desselben, handelt das 9te Kap. des 3ten Bandes von Ch. Burneys General-History of Musik, welchem zu Folge allmählig aus dem, was im Anfange des siebzehnten Jahrhundertes Phantasie hieß, ohne es zu seyn, sich zuerst die Sonate, und aus dieser das Concert, so wie aus diesem endlich die Symphonie entwickelte. — —

Concerte sind gesetzt worden, für die **Violine**, von Vivaldi, Martini, Stamitz, Franz Benda, Tartini, Joh. Gottl. Graun, Glanovick, Rosetti, Pugnani, Seyffarth, Czarth, Raab, Janitsch, Mozart, Schwanenberger, Förster, u. v. a. m. — Für das **Clavier**, von Händel, Joh. S. Bach, C. Ph. Em. Bach, Scarlati, Haydn, Duscheck, Wagenseil, Kirnberger, Rolle, Benda, S. Simon, Laval Montmorency u. v. a. m. — Für die **Flöte**, von Abel, Götzel, Wendling, Kleinknecht, Hofmeister, Quanz. — Für die **Oboe**, von Fasch, Förster, Adam, Besozzi, Fischer, Lebrun. — Für das **Violonschell**, von Zyka, Mara, Trklir, Schlick, Förster, Hertel, Schale, L. Boccherini. — Für das **Fagot**, von Eichner, Pfeiffer, u. v. a. m.
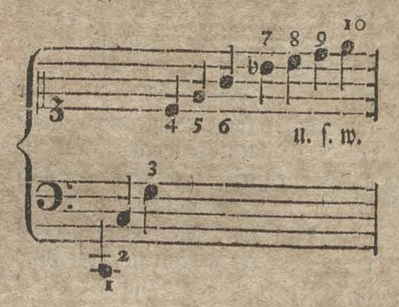
Consonanz.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet ursprünglich eine solche Zusammenstimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was sonst durch das griechische Wort **Harmonie** ausgedrukt wird. Es wird aber meist allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigstens eine im Gehör nichts widriges bewirkende Zusammenstimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird also gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar so, daß man dem höhern Ton den Namen der Consonanz giebt. Wenn man also sagt, die Quinte sey eine Consonanz, so bedeutet dieses, daß der Ton, der um eine Quinte höher ist, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören lasse.

Die theoretische Kenntniß des Wolklanges und der Consonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deßwegen das, was zu derselben gehöret, in dem Artikel **Harmonie** und **Klang** vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Consonanzen, betreffen fürnehmlich die praktische Kenntniß derselben.

Damit das, was hier soll gesagt werden, seine völlige Deutlichkeit habe, muß man sich folgende Reihe Töne vorstellen:



Es wird an einem andern Orte *) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeschlagen wird, der Klang, den sie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören lasse. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber sind nur einem sehr feinen und stark geübten Ohr fühlbar. Es ist hiebey auch noch zu merken, daß die, bey diesen Noten geschriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geschwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen **).

Dieses vorausgesetzt, so kann man auch noch als eine, aus der gemeinen

*) S. Klang.
**) S. Sayte.

nen Erfahrung bekannte, Sache annehmen, daß die Intervalle 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zusammenstimmung der beyden Töne nichts widriges hören lassen, und daß alle diese Intervalle consonirend, daß hingegen die Töne 8 : 9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und also gewiß dissonirend sind.

Da auch ferner das erste, oder größte Intervall 1 : 2, nämlich die Octave, eine unstreitig vollkommenere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2 : 3 oder die Quinte, diese auch besser harmonirt, als das Intervall 3 : 4 oder die Quarte: so scheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reihe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns also folgende Reihe von Intervallen vorstellen:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. s. w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7 : 8 hat keinen Namen) die Secunde: so scheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, so daß 1 : 2 eine vollkommenere Consonanz ist, als 2 : 3, diese vollkommener als 3 : 4, u. s. f.

Daß das Dissonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8 : 9 ist, schon merklich sey, von da an aber immer beschwerlicher werde, und 8 : 10 mehr als 8 : 9, 15 : 16 mehr als 9 : 10 dissoniren, ist eine jedem Ohr sehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch diese Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Dissoniren zweier Pfeifen immer beschwerlicher werde, je näher sie dem Unisonus oder dem Verhältniß 1 : 1 kommen: (das Verhältniß 99 : 100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geschwirre, welches, sobald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, sich in die angenehmste Consonanz auflöset;) so wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget.

1. Daß die vollkommenste Consonanz sich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, also im Unisonus.

2. Daß die unerträglichste Dissonanz in den Tönen liege, die in Ansehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterschieden sind, wie z. B. in solchen, deren Verhältniß wäre 99 ; 100.

3. Daß das Widrige dieses Dissonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdruken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewissen Verhältniß ganz verschwindet.

4. Daß alles Dissoniren schon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen so weit aus einander sind, als die, deren Verhältniß durch 5 : 6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf diesem bemeldeten Punkt die Uebereinstimmung schon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in diesem zunehmenden Consoniren ein höchster Grad sey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) so daß es jenseits desselben wieder abnehme, und daß dieser höchste Grad auf das Verhältniß 1 : 2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, so daß 1 : 3 schon weniger consonirt, als 1 : 2.

Wenn wir nun, mit diesen Beobachtungen versehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieselben hervorbringt, setzen: nämlich so:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. s. f.

so sehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Consonanzen von den Dissonanzen abgesondert werden, auf die Intervalle 6 : 7 und 7 : 8 fallen. Denn 8 : 9 ist schon offenbar eine Dissonanz, 5 : 6 aber eine Consonanz. Daß das Ohr der geübtesten Meister auch noch das Intervall, 6 : 7, welches die neuen Harmonisten die verminderte Terz nennen, für consonirend halten, ist an einem andern Orte gezeiget worden *). Diesemnach bliebe das Intervall 7 : 8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebieths der Consonanzen und Dissonanzen übrig, von welchem man schwerlich sagen könnte, ob es consonirend oder dissonirend sey. Hierin zeigt sich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterschiedenen, Eigenschaften der Dinge. Wer kann sagen, wo eigentlich das Große aufhört und das Kleine anfängt? auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu seyn, oder anfängt arm zu werden? auf welchem Punkt des Wolstandes man aufhört glüklich zu seyn? Darum muß man es nicht seltsam finden, daß in der Musik ein Intervall vorkommt, das weder consonirend noch dissonirend ist. Zum Glüke kommt dieses zweydeutige Intervall auf unserer Tonleiter nicht vor.

Wir haben also nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit sich das Gebiet der Consonanzen erstreke, und können als einen Grundsatz annehmen, daß die verminderte Terz 6 : 7 die unvollkommenste, und die Octave 1 : 2 die vollkommenste Consonanz sey.

Die Intervalle, die größer sind als die Octave, wie 1 : 3, und alle andre, erfodern keine besondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 seine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, so hat das Intervall 1 : 3 eben die Natur, als die Quinte 2 : 3, und so ist auch jedes die Octav übersteigende Intervall demjenigen gleich zu schätzen, das entsteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4 : 9 dem Intervall 8 : 9. Wir brauchen also das Gebieth der Consonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Consonanzen zwischen der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus scheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch größer als die verminderte Terz ist, consonirend seyn müsse. Allein dieser Satz bekommt durch diesen besondern Umstand, daß bey jedem Grundton seine Octave und Quinte mit gehört wird, eine wichtige Einschränkung, aus welcher man begreift, daß die Septime, ob sie gleich innerhalb des Gebieths der Consonanzen liegt, dissonirt. Eigentlich dissonirt sie nicht gegen den Grundton, sondern dessen Octave dissonirt gegen die Septime, mit der sie eine Secunde macht. Daß also C-B, oder C-H nicht consonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 sind. Also können nur die Intervalle consoniren, die, wenn sie größer als 6 : 7 sind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir sehen, wie nahe sie diesem Verhältniß kommen können, wollen

*) S. im Art. Terz, was von der verminderten Terz gesagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang gesagt worden.

wollen wir anstatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 setzen. Es sey also in einer Octave die unterste Sayte 6, die oberste 12, und man setze zwischen 6 und 12 so viel Sayten als man wolle, z. Ex. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, so ist klar, daß auf der Sayte 7 die Consonanzen angehen, und daß die Sayte 10 die letzte seyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen seine Octave 12 dissoniren würden. Denn schon das Intervall $10\frac{1}{2}$: 12 oder 21 : 24, ist kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktischen Kenntniß der Consonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das wirkliche System der Töne, so wie es in der heutigen Musik gebraucht wird, vorstellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es ist folgendermaaßen beschaffen *):

C.	Cis.	D.	Dis.	E.	F.	Fis.	G.	Gis.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$

A.	B.	H.	c.
$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Hier findet sich das Gebieth der Consonanzen, zwischen den Tönen Dis und B. Das Intervall C — Dis ist schon etwas größer, als 6 : 7, und das Intervall B-c oder $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$ das ist 8 : 9, ist kleiner als 6 : 7. Also würde jeder dieser Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis, und A, mit dem Ton C consoniren.

Aber sind denn alle hier zwischen D und B liegende Töne wirklich gegen C consonirend? Dieses scheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jedermann den Tritonus C - Fis und die falsche Quinte Fis - c für dissonirend. Allein dieses scheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis dissoniret, sondern jeder dieser Töne dissonirt gegen den über ihm liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tons, mit diesem vernommen wird. Nun ist schon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine sehr starke Dissonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falsche Quinte neben sich verträgt; deßwegen sind beyde unter die Dissonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte dissoniren zwar mit G auch, dennoch werden sie durchgehends unter die Consonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemals gegen den eigentlichen Grundton, wie dieses an seinem Orte gezeiget wird *).

Ueberhaupt also scheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeschlagenen Grundton völlig consoniren soll, auch zugleich mit seiner Octave und seiner Quinte consoniren müsse. Weil nun das kleinste consonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 ist, so scheinet es, daß die Consonanz des Grundtons weder seiner Octave noch Quinte näher, als eine verminderte Terz kommen dürfe, und daß selbst die Sexte nur alsdenn recht consonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächst ist auch dieses noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatonischen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich sonst consonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd ist, gleichsam gegen die Tonart dissonirt.

Aus diesen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, consonirende Intervalle sind. Von diesen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Consonanzen genennt, weil sie keine merkliche Erhöhung

*) S. System.

*) S. Dreyklang; Quarte; Sextquarte.

höhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil sie größer oder kleiner seyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art ist; die Sexte aber ist entweder groß oder klein *), oder, wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenschaft aller Consonanzen besteht, wie schon oben angemerkt worden ist, darin, daß sie an sich etwas Befriedigendes haben, da die Dissonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf solche Töne folgen müssen, durch welche die Ruhe wieder hergestellet wird. Daher entstehet in dem Satz der Musik dieser Unterschied zwischen den Consonanzen und den Dissonanzen, da diese eine gewisse bestimmte Fortschreitung von der Dissonanz auf die folgende Consonanz nothwendig machen, so daß die Dissonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündiget; da hingegen die Consonanz eben deßwegen, weil sie nichts widriges hat, die Fortschreitung auf den folgenden Ton frey und unbestimmt läßt. Davon kömmt es, daß durch die consonirenden Klänge die Ruhestellen in der musikalischen Sprache können hervorgebracht werden **).

Es ist bereits erinnert worden, daß consonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenschaft der dissonirenden annehmen, wenn sie dem Tone, darin man ist, fremd sind. Es kann also ein Intervall, oder ein ganzer Accord an sich consonirend seyn, und noch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichsam dissonirendes empfinden machen. So empfindet man z. Ex. wenn der Gesang in c dur angefangen und eine Weile fortgesetzt worden ist; bey dem D Accord mit der großen Terz, wiewol er an sich consonirend ist, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket *), gerade, wie die Dissonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus ist zu sehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darin man ist, genommen wird, wenn sie auch sonst ganz consonirend ist, einigermaßen die Eigenschaft einer dissonirenden Harmonie an sich nimmt. Und daraus läßt sich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter consonirenden Harmonien könne gesetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verschiedenheit der harmonischen Einschnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In solchen Stüken vertritt das geringere Consoniren die Stelle der dissonirenden Klänge.

* *

(*) Unter den Schriften des Doni (in der Lyra barbarina . . . Fir. 1763. f. 2 B. mit K.) findet sich ein Discorso sopra la consonanze. — Exercitat. musicae theoretico practicae curiosae de Concordantiis singulis, oder Musikalische Wissenschaft und Kunstübungen von jeder Concordanz . . . nebst einem Prodromo, von Wolfg. Casp. Prinz, Dresden 1687-1689. 4. vergl. mit Mitzlers Musikalischer Bibliothek, B. 1. Th. 1. S. 10. Th. 3. S. 33. Th. 4. S. 4. Th. 5. S. 32. Th. 6. S. 44 B. 2. Th. 1. S. 132. Th. 2. S. 247. Th. 3 S. 50. — Von den verschiedenen Meynungen der Tonlehrer über vollkommene und unvollkommene Consonanzen, von der Zahl derselben, u. d. m. giebt Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, §. 404. S. 931. u. A. Nachricht. — Von der Ursache ihres Gefallens oder Mißfallens, handelt, unter andern, Euler in der Vorrede, und in den ersten §§. des 2ten Kap. s. Tentam. nov. Theor. Music. Pet. 1739. 4.

*) S. Sexte.
**) S. Cadenz.
*) S. Ton.

Contrapunkt.

(Musik.)

Bedeutet nach seinem Ursprung, die Kunst, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen. Weil die ältern Tonsetzer sich anstatt der Noten, die itzt gebräuchlich sind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, so wurde ein einstimmiger Gesang durch eine Reihe Punkte, auf verschiedene Linien gesetzt, ausgedrukt: um also noch eine Stimme dazu zu setzen, mußte gegen diese Reihe noch eine andre, und also gegen jeden Punkt noch einer gesetzt werden.

Daher ist es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen selbst, oder die Kunst des Satzes verstanden hat. Diejenigen Bücher also, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, sind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in so fern er blos die Harmonie betrifft. Dieses geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verstand bedeutet es die besondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechselt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden, so daß jeder Ton darin um eine Octave, None, Decime u. s. f. tiefer oder höher gesetzt wird. Wenn dieses ohne Verletzung der Harmonie geschehen soll, so müssen gleich anfänglich die Stimmen, in der ersten Anlage nach gewissen Regeln verfertiget seyn. Wofern dieses nicht geschieht, so kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht statt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung gesehen werden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, dessen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet sind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geschikt sind.

Auch der einfache Contrapunkt ist zwey- drey- oder mehrstimmig, und so, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung sind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptstimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten stehen u. s. f. Er ist entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf gesehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewisse Regeln gebunden. Diese Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptstimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen soll; (daher die Nachahmungen und die Canones entstehen;) oder daß sie eine der Hauptstimme entgegengesetzte Bewegung haben soll*); oder daß sie sich rückwärts bewegen soll**) Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er sich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemlich vollständige Anweisung, mit einer großen Menge Beyspiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiserliche Capellmeister Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnassum, herausgegeben hat†). Es ist jedem, der in der Musik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünschet, anzurathen, die Uebungen eines solchen Contrapunkts mit großem Ernst zu treiben.

Weil man gegenwärtig von diesem Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition

*) Contrapunct. in motu contrario.

**) C. P. motu retrogado.

†) Vien. 17 5. f. deutsch von L. Mitzler, Leipz. 1742. 4.

sition spricht, so braucht man das Wort Contrapunkt itzt fast allezeit in dem andern engern Sinn. Man sagt: es seyen in einer Symphonie, in einem Concert u. s. f. Contrapunkte angebracht, wenn man sagen will, es seyen Stellen darin, wo die Stimmen gegen einander verwechselt worden.

Der Begriff dieses Contrapunkts wird durch folgende Vorstellung deutlich werden:

Der zweystimmige Gesang, der hier bey a vorgestellt ist, steht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c ist der Hauptgesang *). Dieser hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptstimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b ist die begleitende obere Stimme um eine Terz heruntergesetzt. Dieses nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern sich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmonisch richtig. Bey c ist die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b gesetzt, und der Satz c ist gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geschriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verursachen. Eben dieser Satz ist bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

*) Cantus firmus.

Also ist der Contrapunkt in der Decime anzusehen, als wenn er aus einer wiederholten Versetzung, erst in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entstanden wäre. Eben so ist der Contrapunkt der Duodecime erst ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

Vorher ist der bey a stehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime versetzt worden; hier nun ist er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime gesetzt.



Wenn man sehen will, wie sich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, so darf man nur, wie in folgenden zwey Beyspielen, zwey Reihen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander schreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In diesen Beyspielen stellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie sie sind, ehe die Versetzung in den Contrapunkt geschieht; die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Also wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. s. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zu Septime u. s. f.

Der

Der Contrapunkt in der Octave verdienet besonders vorgestellt zu werden:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8

denn daraus erhellet, daß die Dissonanzen in der Umkehrung auch dissoniren, und die Consonanzen consonirend bleiben, außer der Quinte, welche in die dissonirende Quarte übergeht*). Aus diesem Grunde ist der Contrapunkt in der Octave der leichteste; denn er erfodert weiter keine Vorsichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit sie in der Umkehrung als eine vorbereitete Dissonanz erscheine.
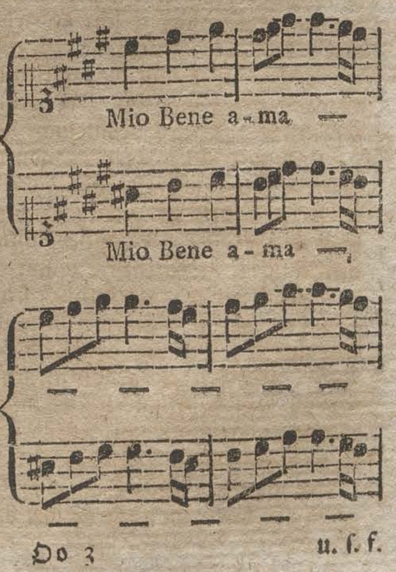
Die fünf erwähnte Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, lassen sich in jedem Gesang anbringen, und der Setzer wählt allemal denjenigen, der der Stimme, für welche er setzet, am angemessensten ist.

Dieser doppelte Contrapunkt hat zwar seinen Hauptsitz in Fugen, Motetten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Gesanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man glaubte, daß dieser Theil der Kunst für die Musik des Theaters und der Cammer unnütz sey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künste des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, schlechterdings nothwendig wird. Man setze, daß zu der ersten Hauptstimme eine zweyte, ohne Rücksicht auf die Regeln dieses Contrapunkts, gesetzt werde. Nach der Natur des Duets und Trio**) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgesang führen; die erste Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt also die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deßwegen muß ihr Gesang versetzt werden. Wie kann dieses aber angehen, wenn er zu einer solchen Versetzung, wodurch jedes Intervall seine Natur verliert, nicht vorher eingerichtet ist.
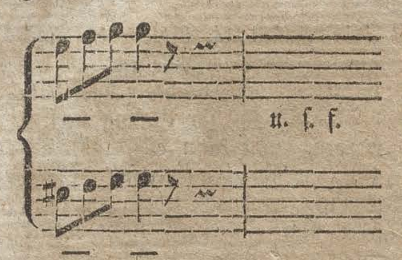
*) S. Quarte.
**) S. Duet.

Diejenigen also, die sich, wegen eines falschen Begriffes, den sie sich vom Contrapunkt machen, einbilden, er bestehe blos aus pedantischen Künsteleyen, und sey dem gefälligen Gesang hinderlich, betrügen sich gar sehr. Er kann mit dem schönsten Gesang verbunden werden.
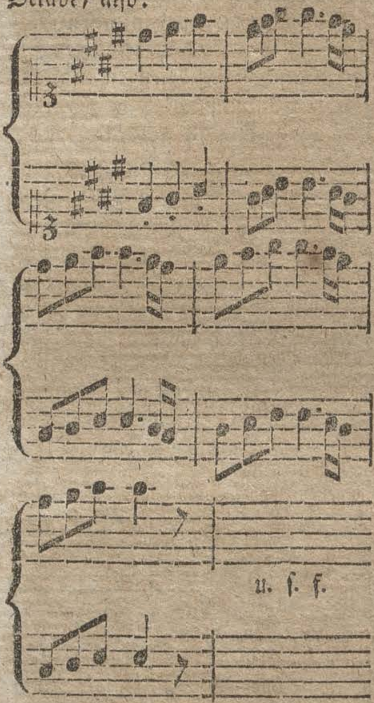
Häufige Beyspiele findet man in allen Duetten des Capellmeisters Grauns, wo der süßeste Gesang in Contrapunkte versetzt ist, ohne das geringste von seiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beyspiel dessen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen besondern Fall anführen. Folgendes ist aus einem Duet der Oper Europe galante genommen.



u. s. f.



diesen reizenden, in Terzen fortgehenden Gesang findet man etwas besser hin in dem Contrapunkt der Octave, also:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgesang genommen, und die erste Stimme sollte nunmehr diese Hauptstimme eine Terz tiefer haben, und also die Töne so nehmen, wie sie hier im ersten Takt mit Punkten bezeichnet sind. Dadurch aber würde der höhere Discantist oder Sopranist mit seiner Stimme unter den tiefern gekommen seyn, und wol gar nicht mehr haben singen können. Damit er also auf einer Höhe bliebe, die seiner Stimme angemessen ist, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget ist, um eine Octave höher genommen, das ist, sie mußte in den Contrapunkt der Octave versetzt werden.

Wer sich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines Händels, die Duette und Chöre eines Grauns anzusehen, der wird finden, daß die Künste des Contrapunkts überall darin angebracht sind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelst der contrapunktischen Versetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten solcher Meister eine immer abwechselnde Schönheit, die niemand, der in diesen Künsten unerfahren ist, erreichen kann.

Dieser doppelte Contrapunkt erfodert, außer der genauen Kenntniß der harmonischen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derselben. Man muß schon, indem eine Hauptstimme gesetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung übersehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, sowol für sich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es ist bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarsten seyen. Die andern Arten sind deßwegen nicht ganz unnütze; denn sie können bisweilen den, der sie recht versteht, aus harmonischen Verlegenheiten ziehen. Aber sie blos darum zu setzen, weil sie schwer sind, und z. B. eine lange Stelle in den Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rükgängiger Bewegung zu machen, sind Dinge, die man den musikalischen Pedanten überlassen muß.

Wer sich von der besondern Beschaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollständige Anweisung in

Mar-

Marpurgs Abhandlung von der Fuge finden *); die bey allen Arten des doppelten Contrapunkts nöthigen Regeln aber hat niemand so deutlich und so vollständig entwikelt, als Kirnberger im zweyten Theile seiner Kunst des reinen Satzes **), dahin ich die Liebhaber verweise.

* *

Das Werk des P. Aaron, Toscanella della Musica, Ven. 1523. verm. 1539. ist eines der ersten, worin die Regeln des Contrapunktes bestimmt festgesetzt werden. Aus Ehrfurcht für die h. zehn Gebothe, schränkt er diese Regeln auf zehne ein. — Sonst handeln überhaupt noch davon: in italienischer Sprache: Introduzione facilissime e novissime di Canto fermo figurato, Contrapunto simplice . . . di D. Vincenzio Lusitano, Rom. 1553. Ven. 1561. — L'arte del Contrapunto ridotta in tavole, dall P. D. Giov. Mar. Artusi, Ven. 1586-1589. 4. 2 Th. verm. ebend. 1598. 4. — Regole del Contrapunto e Composizione brevemente raccolte de diversi Autori . . . per i Scolari principanti, di Val. Bona, Mil. 1595. 4. — Regole del Contrapunto dall P. Mar. Bissi — Regola dell Contrapunto, dall P. Camillo Angleria . . . Mil. 1622. 4. — Primo scalino della scala di Contrapunto di Orat. Scaletto, Nap. 1622. 4. — Regole del Contrapunto . . . da Belardo Nanino. — Arte pratica del Contrapunto, dell P. Paolucci. — Il Musico pratico di Giov. Mar. Buononcini, Bol. 1673. 8. verm. 1688. 4. Deutsch, Stuttg. 1701. 4. — Documenti armonici di D. Angelo Berardi, Bol. 1687. 4. — Sommario del Contrapunto, dell P. Franc. Mar. Angeli 1691. — Saggio sopra le leggi del Contrapunto; del Conte Giord. Riccati, Ven. 1762. 4. — Esemplare, o sia Saggio fondamentale partico dell Contrapunto, sopra il canto fermo, Bol. 1774-1775. 4. 2 Th. (von dem P. Martini) — — In spanischer Sprache: El Porque de la Musica . . . Contrapunto y Composicion, por Andr. Lorente, Alcala 1672. f. — — In französischer Sprache: Traité du Contrepoint simple, ou Chant sur livre, p. Mr. L. I. Marchand, Par. 1739. 4. — — In deutscher Sprache: Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, von Ch. Ph. Em. Bach, nebst dazu gehörigen Tabellen, im 3ten Bde. S. 167 von Marpurgs Beyträgen. — Von dem einfachen Contrapunkt in zwo oder mehr Stimmen; von dem verzierten, oder bunten, einfachen Contrapunkt, der 10te und 11te Abschn. im 1ten Theile der Kirnbergerischen Kunst des reinen Satzes; und von dem doppelten Contrapunkt in der Octave und Decime, und vom Contrapunkt der Duodez und Quinte, der 5te Abschnitt der 2ten Abtheilung im 2ten Th. eben dieses Werkes — u. v. a. m. — S. übrigens den Art. **Satz, Setzkunst.** u. a. m. —

Ob die Alten den Contrapunkt gekannt, oder nicht, darüber ist mannichfaltig gestritten worden. Für ihre Kenntniß desselben haben, unter mehrern, sich erklärt: Franc. Gafurio, in s. Practica Musicae utriusque cantus, Mediol. 1496. f. Ven. 1512. f. — Gius. Zarlino, in s. Istituzioni e dimostrazione armoniche, Ven. 1571. 4. 2 B. und im 1ten und 2ten B. s. Opere, ebend. 1589. 4. — Giov. B. Doni, in s. Compendio . . de' generi e de' modi della Musica, R. 1635. 4. in der Schrift, De praestantia Music. vet. Flor. 1647. 4. und a. a. O. m. in s. Lyra barbarino, o siano Trattati di Musica antica . . . Fir. 1763. f. 2 B. mit K. — Is. Vossius in s. Schrift De Poemat. cantu et viribus Rhythmi, Oxon. 1673. 8. Deutsch, im 1ten B. der Berliner vermischten Schriften. — Jac. Tevo, in s. Musico Testore, Ven. 1706. 4. — Fraguier, in einem Mem. in dem 2ten B.

*) Berl. 1753-1754. 4. 2 Th.
**) Berl. 1776-1777. 4.

der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. — Stillingfleet, in s. Principles and Power of Harmony, Lond. 1771. 4. u. a. m. — — Wider ihre Kenntniß desselben: Glareanus, oder Heinr. Lorit, in s. Dodecachordon, Baf. 1547. f. — Franc. Salinas, in s. Werke De Musica Lib. VII. Salam. 1577. f. — Ercole Bottrigari, in s. Melone, Ferr. 1602. 4. — Giovmar. Artusi, in s. vorher angeführten Schrift. — Piet. Cerome in dem Melopeo y Maestro, Tract. de Music. theoret. y pract. Nap. 1613. f. — M. Mersenne, in s. Harmonie universelle, Par. 1636. f. Lat. ebend. 1648 und verm. 1652. f. — Cl. Perrault, jedoch mit einiger Einschränkung in s. Dissertat. de la Musique des Anc. im 2ten Bde. s. Essais de Physique, Par. 1680. 12. — Wallis, in dem Anhange zu s. lat. Uebersetzung der Harmonicor. des Ptolomäus, Lond. 1682. 4. und in den Philos. Transact. vom Jahre 1698. — Giov. Andr. Bontempi, in s. Storia della Musica, Perug. 1695. f. — Burette, jedoch mit einiger Einschränkung, in s. Dissert. sur la Symphonie des Anc. im 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. und in mehrern, bey dem Art. Musik angeführten, und in eben diesen Mem. abgedruckten Abhandl. — Der P. Guil. Hyac. Bougeant, in s. Dissert. sur la Musique des Grecs et des Latins; in dem 7ten Bde. der Bibl. franç. ou Hist. liter. de la France, Amst. 1723. 12. und in den Mem. de Trevoux, October 1725. — Der P. Du Cerceau, in zwey Dissertationen in den Mem. de Trevoux, November 1728 und Jan. und Februar. 1729. — Giovb. Martini, in s. Storia della Musica, Bol. 1757-1781. 4. 3 B. — Fr. W. Marpurg, mit einer Einschränkung, in s. Krit. Einleitung in die Geschichte und Lehrs. der alten Musik, Berl. 1759. 4. — J. J. Rousseau in s. Wörterbuch. — Ch. Burney, in s. Dissertat. on the Musique of the Anc. vor dem 1ten B. s. General Hist. of Musik, Lond. 1776. 4. Deutsch, von J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. — J. N. Forkel, in s. Geschichte der Musik, B. 1. §. 149. S. 392. u. a. m. dergestalt, daß die Sache so ziemlich zum Nachtheil der Alten entschieden zu seyn scheinet. Indessen hat G. E. Lessing in s. Collectaneen, B. 1. S. 175 u. f. ein paar Stellen aus dem Plutarch beygebracht, welche immer noch eine nähere Prüfung verdienen. — —

Die ältesten, bekannten, Contrapunktisten sind Francone, Marchetto di Padua und Johann de Muris. S. übrigens den Art. Harmonie.

Copey.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk, das in allen seinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künste verfertiget worden. Das ursprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künstler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das seine Phantasie entworfen hat, oder das er in der Natur vor sich siehet. Bey der Darstellung und Bearbeitung desselben muß er beständig nachdenken, wie er seinem Werk das Leben und den Geist geben könne, den das Urbild in seiner Phantasie oder in der Natur hat. Seine Arbeit ist eine beständige Erfindung, insonderheit, wenn das Werk ein Gemählde, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist. Denn da in diesen Werken nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein desselben, darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Pinsels oder des Grabstichels Erfindung. Der Mahler sieht Farben vor sich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich sind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenstand in der Natur so erleuch-

leuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel sind; in seinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle besonders den Farben einverleiben; er sieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darstellen. Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folgt erstlich, daß es unendlich leichter ist, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß oft ganz mittelmäßige Künstler sehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz andern Geist, als sein Vorgänger arbeitet, unmöglich so denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterschied muß sich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit ist, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müssen. Der Originalmeister ist bisweilen zufälliger Weise auf ein Mittel gefallen, das der Copist unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Wirkung muß auch etwas verschiedenes seyn. Jener stellt seine eigene Erfindung dar, sein Geist ist während der Arbeit thätiger, seine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entstehet eine freyere Ausübung; dieser bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu übersehen, und dadurch wird alles langsamer und gekünstelter. Er muß seine eigene Bearbeitung, seine Art den Pinsel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem ist in jedem schönen Werk der Kunst vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemals deutlich beschreiben oder denken kann, das mehr vom Geschmak des Künstlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieses kann kein Copist erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Diesem zufolge muß von dem Geist und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey sehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Wirkung der Farbe von etwas verborgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchschimmert. Sehr oft kann niemand errathen, was unter der obersten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieselbe Wirkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geschieht es, daß feine Kenner sich selten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original sey; wiewol man auch so gute Copeyen hat, daß nur die erfahrensten Kenner sie von den Originalen zu unterscheiden wissen. Die Gewinnsucht derer, welche aus der Kunst ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die statt der Originale verkauft werden. Liebhaber der Kunstsachen, die selbst nicht feine Kenner sind, werden täglich damit betrogen. Bey kostbaren Gemählden braucht man die Vorsichtigkeit, sie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrensten Kenner gültige Zeugnisse darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke grosser Meister insgemein sehr weit hinter den Originalen zurükbleiben, berechtiget die abergläubische Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz schlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original,

ginal, der besten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt seine Schönheit zu beurtheilen, erst untersuchen wollen, ob es ein Original sey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, so verschwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunst beurtheilen ein Gemähld aus dem, was sie darin sehen, aus dem, was es an sich hat, und nicht nach dem Namen dessen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geschmack eines Menschen zu halten sey, der sich nicht eher getraut, etwas für schön oder schlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey ist, darf nicht erst durch eine Untersuchung gelehrt werden; er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

Copiren.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk der zeichnenden Künste, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der besten Werke ist eine Uebung, welche man angehenden Künstlern auf das Beste zu empfehlen hat. Es ist kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzusehen, bis man versucht hat, es nachzumachen. Erst dabey zeigen sich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entstanden ist. Man wird beym Copiren in die Nothwendigkeit gesetzt, auf alles genau Achtung zu geben; dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die sonst nicht würden bemerkt worden seyn. Diese darzustellen, muß der Copiste nothwendig selbst mit der ganzen Anstrengung des Geistes, den Geheimnissen der Kunst nachspühren. Man bekömmt dadurch eine Fertigkeit sowohl das Schöne als das Fehlerhafte schneller zu entdeken, die äusseren und innern Sinnen werden geschärft.

Nach dem Zeugniß verschiedener Künstler, entdekt man oft erst bey der sechsten oder siebenten Nachzeichnung gewisser Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch übersehen hatte. Indem man aber die vornehmsten Werke der Kunst copirt, lernt man nach und nach so denken, und sich so ausdrüken, wie die großen Meister gethan haben. Wer aber durch Copiren seinen Geschmack und seine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will, der muß nicht sclavisch copiren. Er muß sich nicht vorsetzen, die Handgriffe der Originalmeister, das Mechanische der Kunst allein zu errathen, sondern vielmehr sich bestreben, ihren Geist und ihren Geschmak sich zuzueignen. Man muß nicht suchen Copeyen zu machen, die alles Aeußerliche der Originale an sich haben, sondern fürnehmlich den Geist derselben auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.

* *

*(*) In neuern Zeiten sind allerhand Erfindungen gemacht worden, um gleichsam ganz mechanisch zu copiren. Ein Chevalier S. gab 1787 einen Prospectus von einer Machine polychreste et verticale heraus, vermittelst welcher alle mögliche Gegenstände, Zeichnungen, geographische Charten, flaches Schnitzwerk, Muscheln, Mineralien, u. s. w. in aller möglichen Größe, von einem Zoll an bis zu einigen Fuß, so wie in jedem Verhältniß, das heißt, entweder einige hundertmahl vergrößert, oder bis zu Miniatur von einem Zoll verkleinert, sich sollen abzeichnen lassen, und versprach dergleichen Maschinen für acht neue Louisdor zu liefern. — —

Eine andre Erfindung, nähmlich die Kunst, mit Oelfarben, Oelgemählde auf eben solche Art, das heißt, mechanisch zu copiren, und, diesem gemäß, sehr zu ver-

vervielfältigen, kam in England zu Stande, und die Addresſs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours; . . . the invention of John Booth. Lond. 1788. 8. giebt davon einige Nachricht. S. auch N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 38. S. 295 u. f. Aber so viel Schönes auch von dieser Erfindung gesagt worden ist: so scheinet sie doch, nach den, davon nach Deutschland gekommenen Proben zu urtheilen, von keinem sonderlichen Werthe zu seyn. —

Corinthische Ordnung.

(Baukunst.)

Eine von den drey griechischen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthischen Säule zu erkennen ist*). Weil diese Säule von allen die zierlichste, aber auch zugleich die schlankeste und schwächeste von allen ist, so ist diese ganze Säulenordnung auch am meisten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und die Zierlichkeit sich über die Festigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen sollen, nämlich an höhern Geschossen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Säle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Ansehen zu bekleiden ist, weil die Baukunst nichts reicheres als diese Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenstühle dabey gebraucht werden, ist dreyßig Model hoch, wovon die Säulenstühle vier, die Säule selbst zwanzig, und das Gebälke sechs Model hoch sind. Das Gebälke muß in dieser Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule übereinzustimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römischen Baumeister fast alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieser Ordnung hauptsächlich darin suchen, daß man ihr die Einmischung kleinerer Glieder mehr als andern erlaubet.

Der Name scheinet anzuzeigen, daß diese Ordnung in Corinth erfunden worden; und das Ueppige, das sie einigermaßen an sich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch diese Stadt sich von allen griechischen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geschieht der korinthischen Säule zum erstenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

*) S. Ordnung; Corinthische Säule.

* *

(*) Von der Corinthischen, so wie von allen Ordnungen der Baukunst, wird in den mehresten, besonders in den frühern Anweisungen zu der letztern gehandelt. Besonders aber gehören hieher: I tre ordine d'Archit. Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabbriche più celebri dell antica Roma . . . di Neralco, R. 1744. f. — Ordonance des cinq eſpèces de colonnes ſelon la methode des Anc. P. Mr. (Cl.) Perrault, Par. 1683. f. — Parallèle des cinq Ordres d'Archit. p. Mr. (Alex. Jean Bapt.) le Blond, Par. 1710 4. — Eſſai ſur les Ordres d'Architect. . . . p. Mr. (Phil. Ernſt) Babel, Par. 1747. f. — Traité des Ordres d'Architect. p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. Traité d'Architect. ou Proportions des trois Ordres grecs . . . p. Jean Antoine, Trev. 1768 und 1780. 4. — The Grecian Orders of Architect. delin. and explaned from the antiquities of Athens by Steph. Riou, Lond. 1768. f. u. v. a. m. Und einzeln handelt von der corinthischen Ordnung, unter mehrern, J. F. Blondel, in dem 2ten Kap. S. 78. u. f. des 2ten B. s. Cour-

Cours d'Architecture, P. 1771. 8. — und Militia, in s. Grundſ. der Baukunſt, Buch 1 Abſchn. 10. B. 1. S. 85 d. d. Ueberſ. Leipz. 1784. 8. — —

Corinthiſche Säule.

Die zierlichſte Art Säulen, die in der Baukunſt gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter iſt ein hohes Capiteel, mit drey übereinander ſtehenden Reyhen Acanthus-Blättern, und verſchiedenen zwiſchen denſelben heraus wachſenden Stengeln geziert, die ſich oben an den Dekel in Schnekenformen zuſammenwikeln. Solcher Schneken ſind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwiſchen den Eken, und alſo in allem acht Paar. Anſtatt der Acanthus-Blätter brauchen einige Baumeiſter bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas ſchwereres Anſehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken ſind allemal das gewiſſeſte Kennzeichen dieſer Säule.

In Anſehung ihrer Verhältniß gehört ſie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe iſt ohngefähr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen Drittheil, das übrige iſt für den Stamm. Man giebt dieſer Säule entweder einen attiſchen Fuß, oder einen eigenen, der aus vielen Gliedern beſteht, deren Ordnung und Verhältniſſe aber nicht ganz beſtimmt ſind. Der Stamm wird oft mit Canelüren ausgehölt.

Weil dieſe Säule die zierlichſte und feinſte von allen iſt, ſo leidet ſie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römiſchen Baumeiſtern ſehr häufig angebracht worden. Doch ſcheint dieſes dem großen Geſchmak zuwider.

Den Namen hat ſie von der Stadt Corinthus, wo ſie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geſchichte ihrer Erfindung nicht ein bloßes griechiſches Mährchen iſt. Der Jeſuit Villalpandus*) hat beweiſen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jeruſalem, ſowol in den Verhältniſſen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erſt von den Griechen gebrauchten, corinthiſchen Säule unterſchieden geweſen. Dieſemnach könnte dieſe Säule wol eine phöniziſche Erfindung ſeyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anſtatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptiſchen Säule, die Pokok**) abgezeichnet hat, iſt der erſte Urſprung des corinthiſchen Capiteels nicht undeutlich zu ſehen, indem ſchon Laubwerk, als wenn er über den Rinken herausgewachſen, längſt dem Knauf in die Höhe ſteiget, unter dem Dekel ſich ſanft umbeuget, und etwas, das den corinthiſchen Schneken gleichet, vorſtellt.

Haben etwa die im Orient ſo ſehr gemeinen Palmbäume, die im erſten Anfang der Baukunſt ſtatt der Säulen gebraucht worden, zu dieſem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben? Es iſt ſchon ſchwer zu ſagen, warum eben dieſer Theil der Säule eine ſolche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt dieſe Säule ein ſchönes Beyſpiel von der geſchikten Abwechslung, und der, dem Geſchmak ſo nöthigen Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechſeln darin auf die angenehmſte Weiſe mit einander ab.

Corri-

*) De apparatu templi Salomonis.
**) Beſchreibung des Morgenlands.

Corridor.

(Baukunst.)

Ein langer und schmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen besondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet also blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo diese nicht verlangt werden, da ist er unnöthig. In Hospitälern, Clöstern und überhaupt solchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für sich einen Ausgang haben muß, sind sie unmgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäusern, oder Pallästen, sind sie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jedermann kommen kann, so daß man in den Zimmern weder still noch einsam genug seyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern besondere Ausgänge verstatten, sind sehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeister bey der Anordnung der Gebäude am allersorgfältigsten zu sehen hat. Sie müssen aber so verstekt seyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die sich in ein Haus einschleichen möchten, dahin kommen können.

Courante.

(Musik.)

Ein ursprünglich zum Tanzen gemachtes Tonstük, das aber auch blos für Instrumente gesetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen ist. Es wird in $\frac{3}{2}$ Takt gesetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter setzt Mattheson in dem Ausdruk eines hoffnungsvollen Verlangens, und versichert diesen Charakter in einer Menge Couranten, von verschiedenen Verfassern, bestimmt bemerkt zu haben*).

Cupel.

(Baukunst.)

Vom italienischen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten also nicht wol andre als halbkugelrunde, folglich gewölbte, Dächer haben; also ist die Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Ansehung der Figur die schönsten sind, so sind auch die Cupeln die schönsten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Ansehen, welches durch die Menge der hohen spitzigen Thürme nie zu erhalten ist. Es scheinet, daß die elliptische Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmen Ansehens, sondern auch wegen der größern Festigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen sey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, sondern gegen den Scheitel offen gelassen, damit das Licht durch diese Oefnung hinein falle. Diese Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, itzt Sta Maria Rotonda genannt, oder es wird auf dieselbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf gesetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine schöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verschiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda**), oder

*) S. Tänze.

**) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

oder durch Dekengemählde verzieret. Zu solchen Gemählden schiken sie sich auch ungemein viel besser, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem französischen Namen Plafonds zu nennen pflegen,) weil die Figuren nicht dürfen so verkürzt vorgestellt werden.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauern des Gebäudes nicht so sehr stark seyn dürfen, als die steinernen Gewölber sie erfodern. Inwendig wird das Gesperre verschaalt; aber dadurch geht ein großer Theil des Raumes verloren. Sollten diese Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, so muß von außen die Höhe beträchtlich größer, als die Breite seyn, wodurch sie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es sey denn, daß man, wie bey der catholischen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachsenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von außen behalten kann.

* *

(*) Von der Cupel handeln, unter mehrern, Militia, in s. Princip. d'Architett. im 3ten Buche des 2ten Bds. §. 4. des 17ten Abschn. S. 345. d. d. U. Von den Cupeln in den Kirchen, ihrer Verbesserung, u. d. m. Le Roy in s. Geschichte der Einrichtung der christlichen Kirchen, S. 240. d. Uebers. bey des Laugier Anm. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8.



D.

D.
(Musik.)

Der Buchstabe, womit wir den zweyten diatonischen Ton des heutigen Systems bezeichnen, der in der Solmisation re genannt wird *). Wenn man in einem Gesang diesen Ton zum ersten Ton der Tonleiter annimmt, so sagt man, das Stük gehe aus dem Ton D. Dieses kann auf zweyerley Weise, nach der grossen oder kleinen Tonart geschehen: im ersten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Diese Tonart ist etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton D F um ein ganzes Comma zu niedrig ist **).

*) S. Tonleiter.
**) S. System.

Da Capo.
(Musik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende solcher Tonstüke geschrieben, von denen der erste Theil wiederholt wird, dergleichen fast alle Arien sind. Man braucht diese beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den ersten Theil eines Tonstüks bezeichnet, in so fern derselbe wiederholt wird. So sagt man z. B. Dieser Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.

Dach.
(Baukunst.)

Der oberste Auffatz auf einem Gebäude, der den innern Raum desselben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenschein verwahrt, und

und das auffallende Wasser empfängt und ableitet. Das Dach gehört also nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, sondern ist ein nothwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es selten, und niemals stark regnet, wie in Aegypten und andern türkischen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude gesetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkosten nicht spart, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deßwegen so flach gemacht, als nur möglich ist, und durch ein über dem Hauptgesims herumlaufendes Steingeländer verstekt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, so könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Ansehen eines Gebäudes, ist das niedrigste oder flacheste Dach das beste. Die geringste Abschüßigkeit ist schon hinlänglich, das Wasser abzuleiten, nur muß ein zu flaches Dach sehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutschland beobachten die Baumeister gerne die Regel, daß die gegen einander stehenden Sparren am First oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgesetzt sind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden doch sehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die ersten sind entweder einhängig, das ist, sie bestehen aus einer einzigen schief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder sie sind Satteldächer, die zwey gegen einander stehende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem First zusammenstoßen. Diese sind die gemeinsten Dächer an Wohnhäusern in Städten, wo mehrere Häuser an einander gebaut werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Straße, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freystehenden Gebäudes abhängenden Flächen bestehen. Diese Dächer sind in Ansehung der Dauer, insonderheit in Gegenden, die starken Winden und Regenstößen unterworfen sind, die dauerhaftesten.

Von den gebrochenen Dächern ist der Artikel Mansarde nachzusehen.



(*) Außer dem, was die mehresten Anweisungen zur Baukunst, über die Anlegung der Dächer lehren, als J. F. Blondel, in s. Cours d'Architect. B. VI. S. 313 u. f. — Militia, in s. Grundsätze der Baukunst, Th. 3. S. 147 d. d. A. u. a. m. — gehören hieher L'art du Couvreur, Par. 1766. f. mit 4 Kupfern; Deutsch, Berl. 1767. 4. — The Manner of securing all Sorts of Buildings from fire: a Treatise upon the Construction of arches made with briks and plaister, called flat arches, and a roof without Timber, called a Brick-roof, Lond. (s. a.) 8. — Vorschläge zur Verbesserung der bisher üblichen Dächer, von Herzberg, Bresl. 1774. 8. — J. F. Lange über wetterfeste Dächer, nach Anleitung des H. v. Heins, Leipz. 1785. 8. — Oeconomischer Vorschlag, wie man die wohlfeilsten und dauerhaftesten Dächer über Wirthschaftsgebäude anlegen soll, von Krubsacius, Dresden 1786. 8. — —

Daktylus.

(Dichtkunst.)

Ein dreysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe lang, die andern beyden kurz sind, wie in den Wörtern: mächtige, sterbliche. Dieser Fuß kommt in der deutschen Sprache, sowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, sehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieser Fuß vorkäme, nach der Art

des jambischen oder trochäischen Verses, schiket er sich nicht, weil der Vers durch seinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktylische, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondäus bestehende Hexameter, trift man sowol bey den lateinischen als deutschen Dichtern an. Jedermann kennt den Virgilischen Vers:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum *)

Aber ein ganzes Gedicht in dieser Versart würde nicht erträglich seyn. Zum Affekt einer ströhmenden Freude schicket sie sich sehr wol, und kann sogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechselt, zur lyrischen Versart dienen, wie in dieser Strophe:

Bist du die Freude? du bist es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
Die Fittige thauen unsterblichen Glanz.
Ströme von Wollust ergießen sich nach mir, schon sterben die Sorgen.
Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz **).

*) Aen. VIII. vs. 596.

**) S. Schlegels vermischte Schriften der Verfasser der neuen Beyträge 1 B. 6 St. S. 449.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in seiner Republik die vornehmsten Aemter, bevor er verwiesen ward. Er schrieb hernach sein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatischen gehört, dem aber dieser außerordentliche Geist eine ganz poetische Gestalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unselige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche sie bey Milton bekommen haben, eben so wenig, als seine Teufel und seine selige Geister, die Größe der Miltonischen haben. Sein größtes Verdienst ist, daß er die Hölle, das Fegfeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verschiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführet hat. Sein Werk ist ein unerschöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menschen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innersten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichsten Lehren mitgetheilt. Man muß sehr allegoriesüchtig seyn, wenn man verstektere Geheimnisse darin suchen will. Man beschuldiget dieses Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abstrakte und scholastische Materie erlaubet, so muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, sondern auch für die tiefsinnige, und insbesondere für die Peripatetiker schreiben. Von diesen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre gesagt hat: Die Sachen, die ich verstehe, sind göttlich, und ich glaube, daß auch die es sind, die ich nicht verstanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte ist durch die Nachläßigkeit der folgenden Schriftsteller entstanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen lassen.

Seine lyrische Gedichte verdienen nicht weniger Achtung *), als sein großes Werk. Es leuchten darin gewisse poetische Tugenden hervor, die in dem großen Gedicht seltener sind. Was sich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darin entdeken **). Er starb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geschrieben.

*) Io per me non hò minore stima delle sue liriche poesie etc. *Muratori storia della lingua Ital.*

**) S. Muratori storia della lingua Ital.

Das Gedicht des Dante, welches seinen Titel, Comedia, doch wohl vorzüglich der Art des Styles zu verdanken hat, in welcher es abgefaßt ist, wurde zuerst, (Foligno) 1472. f. gedruckt; und unter den folgenden Ausgaben sind die merkwürdigsten erschienen, Flor. 1481. f. (S. die Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, B. 1. S. 280.) Ven. 1502. 8. (unter dem Titel, Terze Rime Ebend. 1555. 12.) (mit dem Zusatz divina, aber nur in Rücksicht auf den Inhalt desselben, nicht, wie in den spätern Auflagen, mit Rücksicht auf die Ausführung) Lyon 1547 und 1575. 16. Flor. 1595. 8. (von der Acad. della Crusca herausgegeben, und ebend. 1716 wieder abgedruckt; aber so incorrekt als nur die neuesten deutschen Schriften seyn können) Pad. 1727. 8. 3 B. (bey welcher sich auch ein Verzeichniß aller frühern Ausg. findet.) Ven. 1739. 8. 3 B. 1758. 4. 3 B. mit K. 1760. 8. 7 B. Paris 1768. 12. 3 B. —

Uebersetzt ist das Gedicht in das Lateinische zwar von mehr als einem Italiener, aber, so viel ich weiß, nie, einzele Stellen in lat. Hexametern von dem Jesuiten Carlo Aquino, Rom 1707. 8. abgerechnet, gedruckt worden. — In das Spanische, von Fernandez de Villegas, Burgos 1515. f. in Versen. — In das Französische, von Balth. Grangier 1596. 12. 3 B. in Versen; Auszugsweise, in Prosa, von Chabanon P. 1773. 8. — In das Englische, von Heinr. Boyd, Lond. 1785. 8. in Vers. — In das Deutsche, von Bachenschwanz, Leipz. 1767. 1769. 8. 3 Th. in schleppende Prose; der 1te und 2te Ges. der Hölle, in Jamben, von J. Jagemann, im 1ten und 3ten Th. s. Italienischen Magazines. —

Erläuterungsschriften darüber, besonders von Italienern, sind sehr viele geschrieben worden. Der Verfasser, behaupteten seine Verehrer, sollte mit seinen Dichtungen einen geheimen Sinn verbunden haben, und diesen wollten sie nun an das Tageslicht bringen. Was, in Rücksicht auf Sprache, davon brauchbar, und zur Verständlichkeit des Innhaltes und der Anspielungen, zu wissen nöthig ist, findet sich in den angeführten Ausgaben; und an geheimen Sinn hat der Dichter wohl nicht gedacht. Indessen veranlaßte ein, darüber ums J. 1570 entstandener litterarischer Krieg auch einige Prüfungen des dichterischen Werthes der göttlichen Komödie, unter welchen sich der Disc. di Sardo della bellezza e della nobiltà della Poesia di Dante, Ven. 1586. 8. — Disc. di Giac. Mazzoni in difesa di Dante, Ces. 1573. 4. und eben dieses Schriftstellers Difesa della Comedia di Dante. P. I. Cesen. 1587. 4. P. II. ebend. 1688. 4. — die Poetica sopra Dante, Bol. 1589. 4. von Girol. Zoppio auszeichnen. — Von den Schriften der Ausländer sind die merkwürdigsten die bey der Vie de Dante p. Mr. Chabanon, P. 1773. 8. befindlichen Anmerkungen über das Genie des Dante — ein Memoire des H. Merian, in den Mem. de l'Academie de Berlin, v. J. 1784. — Meinhards Versuche über den Character und die Werke der besten italienischen Dichter, Th. 1. Abs. 3. S. 21 u. f. — der 29te der Neuen Critischen Briefe, Zür. 1763. 8. S. 242. — ein Auff. von A. W. Schlegel, im 3ten St. des 1ten Bds. der Academie der redenden Künste, Berl. 1791. 8. S. 239 u. f. — — Unter den Italienern selbst ist, in neuern Zeiten, die Zahl seiner Verehrer ziemlich zusammen geschmolzen; besonders ist Bettinelli, in s. Lettere di Virgilio . . . Ven. 1758. 8. und im 7ten B. s. Opere, Ven. 1783. 8. sehr strenge mit ihm umgegangen. — —

Das Leben desselben, (er wurde 1265 geb. und starb 1321) ist von sehr vielen geschrieben worden, als von Giov. Boccacio, vor der Ausg. der Comedia, Ven. 1477. f. einzeln, Rom 1544. 8. Von Lion. Aretino, Flor. 1672. 8. Von Leon. Bruni u. a. m. Von Champfort, Par. 1773. 8. In der Litteratur und Völkerkunde, December 1783. — —

Litterarische Notitzen liefern in Menge, Crescimbeni in s. Storia della volgar Poesia, Vol. II. S. 268. Ausg. von

1730. — Fontanini in s. Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 334 u. f. Ausg. von 1753. — Fav. Quadrio, l. s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, vol. IV. S. 248 u. f. — In neuern Zeiten ist das, zu Ravenna befindliche Grab des Dichters, Flor. 1783. f. 9 Bl. in Kupfer gestochen worden.

Decime.

(Musik.)

Ein Intervall, dessen Töne zehen diatonische Stufen von einander abstehen, als, C-e. Die Decime ist eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deßwegen wird auch der Name Decime hauptsächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede ist, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterschieden werden, da in Absicht auf die Höhe ein großer Unterschied zwischen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz ist *), obgleich sonst die Regeln der Harmonie zwischen diesen beyden Intervallen keinen Unterschied machen.

*) S. Contrapunkt.

Deke.

(Baukunst.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einschließen. In gemeinen Zimmern wird sie gerade gestrekt, und überall waagerecht. In großen Sälen giebt man den Deken bisweilen eine pyramidische Gestalt, und alsdenn werden sie Kapdeken genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelassen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verschiedenen Zierrathen ausgeputzt. Die schlechteste Art ist die glatte Kalkdeke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man sie verzieren, so kann man sie durch die Kalkleisten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verschönern. In prächtigen Zimmern werden sowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derselben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieses wird jetzo nicht selten so übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke scheinen dem guten Geschmak nicht völlig gemäß zu seyn. Es ist beschwerlich, zumal in Zimmern, die nicht sehr groß sind, in die Höhe zu sehen, und doch wird das Auge dahin gelockt. Die besten Zierrathen müssen den Wänden der Zimmer gewidmet seyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geschwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deken stehen am besten, weil man sie bequem sehen kann. Unter die kostbarsten Verzierungen der Deken sind die Dekengemählde zu rechnen, wovon der besondere Artikel nachzusehen. Von den Deken in der alten Baukunst findet man bey Winkelmann einige artige Anmerkungen *).

* *

(*) Zu Verzierungen der Decken können, unter mehrern, Anweisungen geben: Livre de Plafonds d'après Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Audran. f. 6 Bl. — Plafonds et Corniches, von Boucher dem j. f. 6 Bl. — Livre de plafonds, p. Cuvilliers, f. 6 Bl. — Cielings containing 48 Designs of the Antique Grotesque, by Richardson, fol. — Decken oder Plafonds von Wachs-

*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 43.

Wachsmuth, f. 4 Bl. — Plafonds für Mahler und Stuccateur, von P. Deker, f. 4 Bl. Allerhand Dekenstüke für Mahler und Stuccateur, von ebend. f. 5 Bl. u. v. a. m. — —

Von wirklichen Dekenverzierungen sind, unter mehrern, in Kupfer gestochen: Le plafond de la Chapelle de Saulx, gem. von Le Brun, gest. von Ger. Audran, f. — Plafond du Pavillon de l'Autore de Saulx, von eben diesen Künstlern, f. 4 Bl. — Le plafond de la petite Galerie de Versailles, nach Mignard, von Ger. Audran., f. 3 Bl. — Le plafond du Val de Grace, von ebendens. f. 6 Bl. — Arabesques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, avec les plafonds, p. Mr. Ponce, Par. 1786. f. u. v. a. m. S. übrigens den Art. Verzierung.

Dekel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil des Säulenstuhls, welcher den Würfel und Fuß desselben bedekt. Er wird nach Beschaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey sich die Baumeister selten an festgesetzte Regeln und Verhältnisse binden. Die Hauptsache ist, daß der Dekel in Ansehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenstuhl habe. Goldmann giebt den drey Haupttheilen des Säulenstuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel, folgende Verhältnisse: 6: 11: 3. Folglich ist der Dekel halb so hoch als der Fuß.

Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht sind: sie werden auch mit dem französischen Namen Platfonds genennt, weil die waagerechten Deken in dieser Sprache platsfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu schließen ist, aus bloßen Zierrathen bestanden haben, und also von ganz andrer Art, als die neuern gewesen sind; denn die Dekengemählde der Neuern stellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch seine Arbeit die Deke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft sehen, und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemählde, wenn sie nur sonst die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß sie einigermaßen aufhören Gemählde zu seyn, indem man den wahren Ort der Scene zu sehen glaubt. Bisweilen werden auch wirklich historische Personen gemahlt, die sich aber in die Luft schlecht schiken.

Diese Gattung scheinet mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunst zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu seyn, kann sie keine Vorstellung wählen, als die sich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel ist, schiket. Da es also keine menschliche Handlung seyn kann, so bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen: nicht blos die heydnische Mythologie, die sich selten in unsre Gebäude schiket, und besonders in Kirchen höchst abgeschmakt wäre; sondern auch die christliche, die an Engeln und Heiligen einen reichen und erhabenern Stoff hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang ist dazu schiklich, vorzüglich aber die, welche Wirkungen der Natur vorstellt, weil Luft und Himmel die Hauptscenen der Elemente sind. Jahres- und Tageszeiten, jede große Naturbegebenheit, als Aeußerungen

allegorischer Wesen vorgestellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme sich in Acht, solche Arbeiten einem gemeinen Künstler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der größte Zeichner wird in dieser Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein sehr großer Meister der Perspectiv ist, zumal da die gemeinen Regeln der Perspektiv hiezu nicht ganz hinlänglich sind. Die gewölbten Deken erleichtern die perspektivische Zeichnung sehr, und sind dabey zu solchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augenpunkt mitten im Gewölbe nimmt, so kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorstellung angefüllt werden; in jedem andern Fall aber muß die Deke in verschiedene Felder eingetheilt, und jedem seine eigene, für einen besondern Standort gezeichnete, Vorstellung gegeben werden. Fürnehmlich ist dieses bey sehr grossen flachen Deken nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achtzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch ist, nur ein einziges Gemähld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkt entferntesten Gegenstände so sehr verzogen vorstellen, daß sie ausser dem Gesichtspunkt höchst unförmlich erscheinen würden. Dieses wird allemal geschehen, wenn auf dem Gemählde Gegenstände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Also ist wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählde sehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieses gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müssen behandelt werden. Es wäre wohl der Mühe werth, daß die Regeln der Kunst, blos in Absicht auf die Dekengemählde, in einem besondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunst mit Genauigkeit will studirt seyn, so ist es dieser, der überhaupt seinen eigenen Mann erfodert.



Von der Deckenmahlerey handelt unter mehrern, Lairesse, im 10ten Buch, Kap. 1-9 seines großen Mahlerbuches, im 3ten Bde. S. 144 der Ausg. von 1785. — G. H. Werner, in der Anweisung alle Arten von Prospecten ... von selbst zeichnen zu lernen. Erf. 1781. 8. — Auch sagt Armenini, in s. Veri Precetti della Pittura, Lib. III. c. IV. S. 93. Ven. 1688. 4. etwas darüber. —

Denkmal.
(Zeichnende Künste.)

Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll. Jedes Denkmal soll das Auge derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von den Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erweken. Zu dieser Gattung gehören also die Grabmäler, die Statuen verdienstvoller Personen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und solche Werke der Baukunst, auf denen die zeichnenden Künste mit der Nachwelt sprechen. Da der vornehmste Zwek der schönen Künste, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abzielenden Rührung der Gemüther besteht: so gehören die Denkmäler unter die wichtigsten Werke, und verdienen daher in eine ernsthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden ist, scheinet eine an öffentlichen

chen Plätzen gesetzte schriftliche Nachricht das leichteste Mittel, den Endzwek der Denkmäler zu erreichen; und daher haben auch die einfachesten der Denkmäler ihren Ursprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegossen, zu lesen ist. Es scheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienst zu schätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig sollten anzutreffen seyn. Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spaziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde: so wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. Man muß sich in der That wundern, daß ein so sehr einfaches Mittel, die Menschen auf die nachdrüklichste Weise durch die Beyspiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienst aufzumuntern, fast gar nicht gebraucht wird. Diese Nachlässigkeit beweiset unwidersprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget sich an den Begräbnißstellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jedermann mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abzielenden Gedanken erweken könnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spaziergänge eine bedekte Säulenlaube.*), in welcher die Thaten der verdientesten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spaziergänge durch Denkmäler nicht blos zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotischen Gesinnungen zu machen?

Inzwischen soll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälerrn macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebst dem, was zu dem guten Geschmak derselben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu sehen: auf den Körper desselben, der eine freystehende Masse ist, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf sich zieht; und denn auf den Geist oder die Seele desselben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, soll bewirkt werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Gesims versehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, ist dazu schon hinlänglich. Nur gehört die gesunde Beurtheilung des Schiklichen und Wolanständigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unschikliche verfalle, durch ein Werk, das das große Ansehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das bescheidene Ansehen einer ganz schlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe schwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu brin-

*) Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philosophie gelehrt hat, die daher die stoische genennt wird.

bringen, sowol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigste angemessen seyn: und dadurch muß sich der Erfinder, als einen Mann von Geschmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Also stehen dem Künstler unzählige Formen und Gestalten der Denkmäler, vom schlechtesten Grabstein, bis auf den majestätischen Triumphbogen, und von der bloßen Säule bis auf den prächtigsten Porticus, zu Diensten, damit er für jede Sache das schiklichste wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch sehr viel auf eine schikliche Verzierung an. Hierin thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das sicherste ist, sich der Einfalt zu befleißigen. Alle in Rom noch vorhandene Triumphbogen aus den Zeiten der Cäsaren, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur schöner werden. Bey solchen Gebäuden kommt es bloß darauf an, daß für die Schrift, oder für die Bilder, die das Wesen des Denkmals ausmachen, ein schiklicher Platz, der auf eine der Sache anständige Art verziert sey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an sich gelokt, so muß nun auch in der Nähe die Aufmerksamkeit ganz auf den Geist des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts seyn, das dieselbe von der Hauptsache ablenken könnte. Wichtig ist es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorstellung wol übereinstimmen. Große Gegenstände von ernsthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und belustigender Art erfodern Verzierungen, darin Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darin kann der Künstler ein richtiges Urtheil, oder eine ausschweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den schönen Künsten ist nichts so gering, das dem Künstler nicht großes Lob oder strengen Tadel zuziehen könnte.

Indessen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigste Theil desselben. Diese besteht entweder blos in Aufschriften, von denen an einem andern Ort gesprochen worden*), oder in bildlichen Vorstellungen, (sie seyen gemahlt oder gebildet,) die entweder historisch, oder allegorisch seyn können. Man wird allemal, wie schon irgendwo angemerkt worden, von solchen Werken fodern, daß sie mehr sagen, als eine Schrift sagen könnte, weil sonst die bloße Schrift vorzuziehen wäre**). Also können dergleichen Vorstellungen nie das Werk gemeiner Künstler seyn, denn es gehört gewiß gar sehr viel dazu, die Gemüther der Menschen durch diesen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum historischen gehört, verständlich zu seyn, und den ganzen Geist einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzustellen.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajanische und die antoninische Säule, auf denen große Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern historisch vorgestellt werden: allein solche Werke sind zu weitläuftig und zu kostbar; daher sich für Denkmäler solche Vorstellungen am besten schiken, wo nur das Wesentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber sind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wohl behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieser Art, eines der schwereſten Werke der Kunst sey. Es ist im Artikel Allegorie eines schönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nahl zum Erfinder hat, Erwäh-

*) S. Aufschrift.
**) S. Allegorie S. 73.

wähnung geschehen, dessen Beschreibung hier einen Platz verdienet.

Es ist ein Grabmal einer tugendhaften und sehr schönen Frauen, welche durch eine schwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieses Denkmal stellt ein Grab vor, mit einem ganz schlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erstaunliche Scene versetzt, wo die Gräber sich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabstein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborsten, und durch die daher entstandene Oeffnung sieht man die dort begrabene Person, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche sie nebst ihrem Kinde nun soll versetzt werden, auf dem Gesichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten stößt sie den geborstenen Grabstein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu steigen. Um den Grabstein stehen die Worte: **Hier bin ich, Herr, und das Kind, das du mir gegeben hast**, nebst dem Namen der Verstorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler so allgemein, wie er seyn sollte, so wäre es alsdann der Mühe werth, nach dem Beyspiel, das **Ludwig der XIV.** in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derselben, und die Aufsicht über die Ausführung, einer Gesellschaft gelehrter und in den schönen Künsten erfahrner Männer aufzutragen.

Es ist kaum etwas, darin die heutigen Sitten und Gewohnheiten sich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeugt zu seyn, nur den Pausanias lesen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landstraßen tausend Schritte geben, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie itzt geschieht, an Oerter gesetzt, wo niemand sich gerne verweilt, und wohin kein Mensch geht, um einen vergnügten Spaziergang zu thun, sondern an die Landstraßen, wo sie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Plätze, alle Spatziergänge und verschiedene besonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; so daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu sehr ernsthaften und den Geist erhöhenden Betrachtungen vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich sehr angenehmen Veranstaltungen sieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige schwache Spuren.



(*) Von Denkmählern giebt Nachricht: Discours sur les Monuments publics de tous les ages, et de tous les peuples . . . . p. Mr. l'Abbé de Lubersac, Par. 1776. 8. (Eine ganz erträgliche Compilation) — — Wie sie anzugeben sind, davon handelt, unter mehrern, die 5te Abtheil. in des Abt Laugier Anmerkungen über die Baukunst, S. 161 d. Uebers. Leipz. 1768. 8. — Das 7te Kap. des 2ten Bds. S. 253 des Cours d'Architect. von J. Fr. Blondel, Par. 1771. 8. — Der 1ste Abschn. des 3ten Buches im 2ten Th. der Princ. d'Architet. civ. des Militia, S. 282 d. Uebers. Leipz. 1785. 8. — —

Von errichteten Denkmählern sind, unter mehrern, in Kupfer gestochen worden: Les Monumens erigés en France, à l'honneur de Louis XV. (welcher vielleicht kein einziges verdient hat) p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kpfr. — — Uebrigens möchte es beynahe Verwunderung erregen, wie H. S. sich über den Mangel solcher Denkmähler, wie die Griechen sie so häufig hatten, verwundern können. Läge auch eine der

Ursachen dieses Mangels nicht sehr handgreiflich in der Verschiedenheit der Verfassungen; so würde doch der, durch Eitelkeit und Geldsucht verdorbene, kleinliche, Geist der mehresten neuern Völker, diese Erscheinung zur Gnüge erklären. Der größte Theil derselben ist nicht gemacht, weder welche zu setzen, noch welche zu haben. — —

Denkspruch.

(Redende Künste.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein scharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menschen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßstab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Besondere in einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen; und daher entstehen in ihren Reden diese allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug sind, in beständigem Andenken behalten zu werden, Denksprüche genennet werden. Orestes findet bey seiner Zurükkunft nach Mycene seine Schwester an einen armen Landmann verheyrathet, der sich, aber gegen seine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Mensch aufführet. Der Sohn des Agamemnons, von einem so edeln Verfahren gerührt, hält dieses besondere Beyspiel gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in diese Worte aus: Wenn werden doch die Menschen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äußerlichen zu beurtheilen *)! Auf diese Art entstehen die Denksprüche, indem man das Besondere, das man gegenwärtig vor sich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menschen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denksprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künste angesehen, ob sie gleich auch oft, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen sind. Suetonius lobt den Augustus, daß er den kindischen Gebrauch der Denksprüche in seiner Schreibart vermieden habe *). Eine Gattung der asiatischen Schreibart, die bey den strengsten Kunstrichtern eben nicht im besten Ansehen stehet, unterscheidet sich durch einen Ueberfluß solcher Denksprüche, die aber in dieser Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren **). Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denksprüche, Fleken der Rede und keine Schönheiten seyen, läßt sich gar leicht begreifen. Allein dieses benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derselben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erwekung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nüzliche Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und

*) Eurip. Electra v. 384 ff.

*) Genus eloquendi secutus est elegans, vitatis sententiarum ineptiis. Oct. Aug. c. 86.

**) Asiaticum (genus) adolescentiae magis quam senectuti concessum. Genera autem duo sunt: unum *sententiosum* et argutum, sententiis, non tam gravibus et severis, quam concinnis et venustis, Cicero de Clar. Orator. cap. 9.

und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine blos spekulative Kenntniß dieser Wahrheiten ist von geringem Nutzen; sie müssen dergestalt mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widersprüche gegen dieselben nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluß auf unsre Handlungen.

Also muß die Wahrheit, die der Leitfaden unsers sittlichen Denkens und Handelns seyn soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äussern. Dieses aber geschieht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den sittlichen Verhältnissen der Menschen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyspielen anschauend erkennen. Nun thun Geschichtschreiber, Redner und Dichter, wenn sie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weisen sind, nichts anders, als daß sie uns solche Gemählde vor Augen legen. Sollten sie aber dabey versäumen, uns auch, wenn wir stark genug gerührt sind, die Moral derselben, oder die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denksprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten sie besser, als auf diese Weise das seyn, wofür sie von den ältesten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menschen?

Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselbe so fühlen, daß sie auf beständig, als eine immer wirkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche, wenn sie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem sie gleichsam zur Aufschrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könnte überlassen werden, selbst die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stande ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung. Wir sind bey lächerlichen und traurigen Auftritten, durch das, was wir sehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir sehen, daß andre es thun, und uns gleichsam den Ton dazu angeben: und gerade so geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyspiel sehr verstärkt wird.

Man kann also die Denksprüche mit Grund als sehr wesentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künste ansehen. Wenn in den ältesten Zeiten der Philosophie der den Namen eines Weisen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das sittliche Leben der Menschen, in einen kurzen Denkspruch faßte, so wie die bekannten Sprüche der sogenannten sieben Weisen sind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner diesen Namen durch wichtige Denksprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteste fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient, unter den Philosophen, neben den göttlichen Sokrates gestellt zu werden.

Es sind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch ist jede, wenn sie nur vollkommen richtig und be-

stimmt ist, schätzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denksprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten sollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menschen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß sie in den Gemüthern wirksam werden. Wie für einen Menschen, der Brod um den Hunger zu stillen kaufen muß, das kleineste Stük von gangbarem Gelde nützlicher ist, als ein Stük von weit größerm Werthe, das nicht gangbar wäre, so ist es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarsten auch die besten sind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denksprüche anzubringen, als darauf zu sehen, daß sie etwas neues oder schwerer zu bemerkendes enthalten; denn man sagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigste sagt. Eine einzige, sehr einfache Regel, ist beynahe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle eines Werks eine Wahrheit höchst lebhaft fühlt, da sagt er sie. Dieses zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denksprüche gut stehen, sondern auch der gute Ausdruk derselben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur selbst lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkspruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein schlägt, ist der gerade Weg abgeschmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knospe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in solchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an solchen Stellen angehängt seyn, wo die Natur sie niemals hervorbringt.

Die größte Behutsamkeit hierin hat der epische, und noch mehr der dramatische Dichter nöthig. Der erste kann noch hie und da, wiewol auch überaus selten, in seiner eigenen Person sprechen, und wo er selbst also eine Wahrheit stark fühlt, sie als einen Blitz, aus der Stelle, wo sie gezeuget wird, hervorbrechen lassen; aber der dramatische Dichter läßt nur andre reden. Da ist es nicht genug, daß er selbst die Wahrheit in der höchsten Kraft fühle, er muß, um sie anzubringen, versichert seyn, daß die Person, die er einführt, sie so gefühlt und so gesagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende Seneca in seinen Trauerspielen, sondern der große **Euripides** selbst, hat dagegen oft gefehlt; **Sophocles** aber niemals. Man kann es sowol bey den Griechen, als bey den Römern sehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geschmaks, die Lust an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zwek der Künste aus dem Gesichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, so bildet man sich ein, jeder Vers oder jede Periode müsse sich durch eine besondere Schönheit für sich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindischen Geschmak, die Denksprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher, sagt **Quintilianus**, kommen denn die kleinen und abgeschmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd sind; denn wie sollte man so viel gute Denksprüche finden, als Perioden sind *)? Einige übertreiben die Sache so sehr, daß ihre ganze Rede eine Zusammensetzung von Denksprüchen ist.

Nir-

*) Inde minuti corruptique sensiculi et extra rem petiti: neque enim possunt tam multae bonae sententiae esse, quam necesse est multae sint clausulae. Inst. L. VIII. 1-5.
Nec multas plerique sententias dicunt, sed omnia tamquam sententias. Ib.

Nirgend wird eine grössere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert als bey den Denksprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müssen da auf das vollkommenste vereiniget seyn; weil sie ohne diese Eigenschaften die schnelle und lebhafte Wirkung, die sie thun sollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu suchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denksprüche in wenig Worten sehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müssen sie scharfsinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erwekung der Empfindung ernsthaft seyn*). Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Sätze oder Lehren, sondern auch als Vermahnungen und Bestrafungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des **Virgils**: discite iustitiam moniti nec temnere divos. Es giebt sehr vielerley Arten der Wendung sie anzubringen; aber es wäre unnöthig sich dabey aufzuhalten.

Eine besondere Gattung machen die lustigen Denksprüche aus, die scherzhaften Werken eine große Annehmlichkeit geben können. Jedermann weiß, was für einen Reiz **La Fontaine** seinen scherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat; und unser Gellert hat sich derselben auch oft sehr glüklich bedienet. Sie sind zum Scherzhaften eben so wichtig, als die andern zu Werken von ernsthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöschlich, zeichnen. Die possirliche Sentenz, die **La Fontaine** einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

> On ne dort point quand l'on a tant
> d'esprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über solche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieser Fabel schildert. Aber wie in ernsthaften Denksprüchen nur Männer von einer gewissen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich seyn können, so gehört zu den scherzhaften eine Originallaune, die vielleicht das seltenste aller Talente ist.

*) Sunt docendi acutae: delectandi quasi argutae: commovendi graves De Opt. Gen. Orat. — Est vitiosum in sententia, si quid absurdum, aut alienum, aut non acutum, aut subinsulsum est. Ibid.

Des

(Musik.)

Der Name, den die Sayte Cis unsers heutigen Systems bekommt, wenn sie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen System der Ton B zu Cis sich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das ist, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, so ist die kleine Terz B-des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

Deutlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen diejenigen Gegenstände unsrer Erkenntniß deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung bestimmt, klar unterscheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn seine besondere Beschaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Gesicht fällt. Also wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenstand für das erkennt, was er ist, oder seyn soll, und ist allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenstandes urtheilen kann, bis man bestimmt weiß, was er da, wo man ihn sieht, vorstellen soll. Wenn man in einem Gemähl-

Gemählde einen Gegenstand sähe, den man für ein Gebäude erkennte, ohne sagen zu können, was für eine besondre Gattung des Gebäudes es wäre: so könnte dieser Gegenstand, so wie er ist, deutlich oder undeutlich seyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewissen Gattung erscheine.

Dieses leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunst jeder Gegenstand den Grad der Deutlichkeit haben müsse, der ihm in der Verbindung, darin er ist, zukömmt, damit er bestimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke seyn soll. Das Gemählde, es sey eine Historie, oder eine Landschaft, giebt das beste Beyspiel zur Erläuterung dieser Anmerkung. In einem historischen Gemählde sind die Haupepersonen nicht deutlich genug vorgestellt, wenn man nicht gar alles an ihnen sieht, was dienet, sie für die Personen, die sie vorstellen, zu erkennen, und sie in der Lage und Gemüthsbeschaffenheit, die aus der Handlung entsteht, zu sehen, Nebenpersonen können deutlich genug seyn, wenn man gleich nicht so bestimmt wahrnehmen kann, wer sie sind, und was sie fühlen: es kann sogar nach der Absicht des Mahlers schon genug seyn, wenn Personen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man sieht, ob sie ankommen oder weggehen, wenn man auch sonst gar nichts bestimmtes an ihren Personen oder Handlungen sähe.

So muß in einem Werk der Kunst jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich ist, ihn so kennbar zu machen, als er in der Verbindung mit dem Ganzen seyn soll. Wenn Homer eine Schlacht beschreibt, so bringt er uns nur wenige Personen so nahe vors Gesicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derselben bestimmt sehen; er thut dieses jedesmal nur in Ansehung der Hauptpersonen; andre läßt er uns in einer größern Entfernung sehen, und begnüget sich uns überhaupt merken zu lassen, daß sie tapfer mitstreiten; noch andre aber rükt er so weit aus dem Gesichte, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was sie dabey besonders thun. Also setzt er jeden in das Licht, darin er seyn muß, um die ganze Scene bestimmt in die Augen fallen zu lassen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorstellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darstellt, jede andre Vorstellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieses ist auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen bestehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; so daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig wird. Eine Landschaft würde keine wirkliche Gegend vorstellen, wenn nicht jeder Gegenstand nach dem Grad seiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben diese Abnahme an Deutlichkeit bewirkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt seyn, an einem in großer Entfernung liegenden Gegenstand, dessen bestimmte Art man wegen des allzugroßen Abstandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieser Gegenstand schon dadurch deutlich genug wird, daß er sichtbar ist.

Es ist also zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptsachen von den Nebensachen gehörig unterschieden, und jeder Theil des Gegenstandes in das dem Grad seiner Wichtigkeit angemessene Licht gesetzt

setzt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künste, die von einiger Weitläuftigkeit sind; in Erzählungen, Beschreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entsteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenstände, aus der Ordnung, wie sie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorstellungen bezeichnet werden; und denn noch insbesondere aus einer geschikten Art, das Ende einer jeden Hauptvorstellung, den Anfang der folgenden, und den Zusammenhang derselben, durch einen geschikten Ausdruk deutlicher zu machen. In diesem besondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die französischen Schriftsteller als Muster angepriesen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen seyen, damit das Ganze deutlich werde, ist höchst schwer zu sagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erstreken sich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptsächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit ist. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorstellung, über die Anordnung derselben, fehlen in der Theorie der redenden Künste ganz. Und doch sind diese beyden Punkte beynahe das wichtigste, was der Redner, der dramatische und der epische Dichter wissen müssen.

Die allgemeineste, aber auch wichtigste Lehre, die man ihnen hierüber geben kann, ist diese: daß sie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis sie die Materie desselben völlig in ihrer Gewalt haben. Dieses geschieht, wenn sie dieselbe so lang und so oft überdacht haben, bis sie ihnen so geläufig worden ist, daß sie dieselbe mit einem Blik übersehen können. Wer einen Menschen so oft und in so vielerley Umständen gesehen hat, daß er sich jedes Gesichtszuges, jeder Gebehrde und Bewegung desselben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter, eine Beschreibung seiner Person zu machen, als wenn er ihn nur einmal gesehen hätte. Und so verhält es sich mit jedem andern Gegenstand unsrer Vorstellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge gewesen ist, oft überdacht, und sich jedes Umstands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzele darin, so oft er will, wieder beyfällt, der allein kann sie mit der Deutlichkeit wieder erzählen; die nöthig ist, sie auch andern deutlich vorzustellen. Die vollständige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Besitznehmung derselben ist nicht nur die erste, sondern auch die wichtigste Verrichtung des Künstlers. Hat er dieses erhalten, so wird ihm nach Maaßgebung seiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sache leicht werden. Hat er diese, so muß er sich eben so bemühen, die Hauptvorstellungen besonders, eine nach der andern lang und vielfältig zu überdenken; denn dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorstellungen.

Ueberhaupt aber müssen Redner und Dichter die Werke der besten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig studiren, und sich zum Muster der allgemeinen Deutlichkeit vorstellen.

Deutsche Schule.

(Zeichnende Künste.)

Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutschland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künste überall, so wie die Wissenschaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künste so gut als Italien getrieben: die deutschen Kayser und andere große Fürsten haben ihre Schlösser nach dem Geschmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelassen. Die hohe Geistlichkeit suchte die Kirchen und Capellen auf das beste auszuschmüken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären und in den Chören sieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchstaben, womit der Text derselben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geschmak an, als die Sachen, die zur selbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geschichtschreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künstler der damaligen Zeiten nach sich gezogen. Die ersten deutschen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutschland bis auf diesen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die sich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber selten drey oder vier deutsche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genennt wird, keinen besondern Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charakter der deutschen Mahler sagen, ist ein Geschwätze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trifft in den verschiedenen Werken der deutschen Mahler den Geschmak aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

* *

Zur deutschen Schule, ob es gleich im Grunde keine eigentliche deutsche Schule giebt, werden gewöhnlich gezählt: Albrecht Dürer († 1528. S. Gedächtniß der Ehren eines der vollkommensten Künstler, A. D. nebst dessen Bildnisse von Heinr. Conr. Arends, Gött. 1728. 8. — G. Wolfg. Knorrs, historische Künstlerbelustigung, oder Gespräche im Reiche der Todten, zwischen A. D. und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 4. — D. Gottfr. Schöbers Leben, Schriften und Kunstwerke, Alb. D. Leipz. 1768. 8. — Leben Albr. Dürers, nebst alph. Verz. der Orte an welchen s. Kunstw. aufbew. werden, von Joh. Ferd. Roth, Leipz. 1791. 8. u. a. m.) — Lukas Kranach (S. sein Leben von Christ in den Act. erud. et cur. vom Jahre 1726. S. 338-356. — Historischkritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, L. K. Hamb. 1761. 8. vergl. mit der Bibl. der schönen Wissensch. 8. 83. — Leben des berühmten Mahlers, L. C. Hamb. 1762. 8. † 1553. u. a. m.) — Joh. Holbein (S. sein Leben, von Carl Patin, vor des Erasmus Encom. Moriae, Basil. 1676. 4. † 1554.) — Christoph Schwarz († 1594) — Joh. Rottenhammer († 1604)

Ad. Elzhaimer († 1620) Wilh. Bauer († 1640) Casp. Netscher († 1684) Abrah. Mignon († 1679) Maria Sib. Merian († 1717).

Diatonisch.
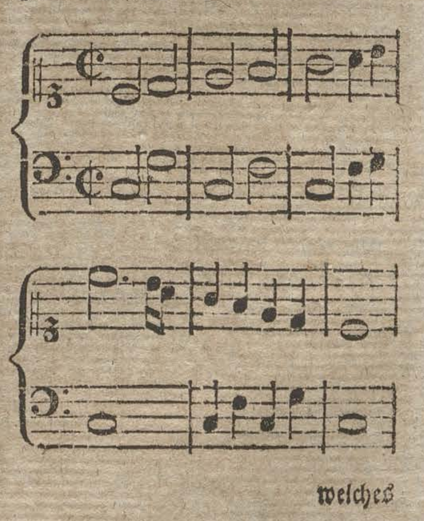
(Musik.)

Mit diesem Wort, das aus der griechischen Musik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf seine Octave durch sieben Stufen herauf steiget, von denen zwey halbe, die übrige ganze Töne sind. Also machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatonische Tonleiter. Alle Stufen darin sind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne sind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Ton man auch anfängt, so daß auch diese Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben sowol eine diatonische Octave ausmacht, als die vorhergehende. Eben so bleibet der Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; so daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A. H, cis, d, diatonisch ist.

Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt, wird ein diatonischer Gesang genennt; und da dieses in der heutigen Musik fast allezeit geschieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortschreitungen vorkommen, so ist eigentlich unsre ganze Musik diatonisch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzele chromatische oder enharmonische Gänge darin vorkommen.

Wenn man überall nach einer gleichschwebenden Temperatur*) singen könnte, so wäre der diatonische Gesang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, so wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatonische Leiter, die sich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle sehen will, von jeder andern unterscheidet **). Indessen kommen gar alle diatonische Gesänge darin mit einander überein, daß keine Intervalle darin vorkommen, die kleiner als ein halber Ton sind, und daß der Gesang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortschreitet.

Der diatonische Gesang scheinet natürlicher und leichter zu seyn, als irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortschreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; selbst die bloße diatonische Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne sowol im Auf- als im Absteigen, schon einen leichten und guten Gesang,



welches

*) S. Temperatur.
**) S. Intervall.

welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Musik selten lang in einem Ton bleibet, indem man den Gesang durch verschiedene Töne und Tonarten durchführet, so wird das Diatonische bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geschehen, wird der ganz reine diatonische Gesang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deßwegen von Zarlino der Diatono-diatonische Gesang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Musik auch eine diatonische Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterschieden ist. Das diatonische Tetrachord bestehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unsrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatonische Tetrachord der Alten war von verschiedenen Arten, davon Ptolomäus sechs angiebt; Aristoxenus aber zwey. Das gebräuchlichste war das, was Ptolomäus diatonicum ditonum nennt, dessen Intervalle waren $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$, die beyden Arten des Aristoxenus waren nach seiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältnissen:

Das weiche

12. 18 30. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{10902}{10000}$, $\frac{11547}{10000}$;

das harte

21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$.

Von dem Ursprung oder der Erfindung der diatonischen Tonleiter ist im Artikel System gesprochen worden.

* *

(*) Zu der Litteratur dieses Artikels gehören: Discorso del Diatonico equabile di Tolomeo, von Giov. B. Doni, († 1669) und Disc. quale Specie di Diatonico si usasse dagli Antichi, e quali oggi si pratichi, von ebend. in s. W. B. 1. S. 356.

Dichter.

Mit diesem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterschied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geschrieben oder Verse gemacht haben.

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis*).

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Versen vorzutragen, macht so wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenstände des Geschmacks beraubet seyn, um sich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verse eine schönere Rede machen, als wenn sie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geschieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters ist, der in Versen spricht, erfodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Reden verlassen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunst suchen, die Rede durch wol abgemessene und wolklingende Verse fortzuführen, sondern in dem Vermögen den Geist und das Gemüth durch Vorstellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewisse Gesetze zu bringen, und Verse zu schreiben, sagt Opitz, ist das allerwenigste, was in einem Poeten zu suchen ist. Er muß ευφαντασιωτατος von

*) Horat. serm. I. 4.

von sinnreichen Einfällen und Erfindungen seyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey sich erdenken können, soll anders seine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor steigen *).“ Eben diese Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt.

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonaturum **).

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas so außerordentliches und enthusiastisches, daß man sie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen sie auch eine außerordentliche Veranlassung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu suchen ist. Es scheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Musik, Gesang und Poesie hervorgebracht habe. Wir werden also auf die Entdekung des poetischen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrscheinlichen Ursprung dieser Künste vor Augen haben †). Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetische Sprache und die Lust in abgemessenen Versen zu sprechen, und aus der Rede einen Gesang zu machen, hat entstehen können. Will man den Ursprung jener drey verschwisterten Künste begreifen, so muß man annehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorstellungen vorhanden seyn, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen sanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöse oder politische Größe, sich des Gemüths so bemächtigen, daß es in eine heftige oder sanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ströhmen. Wer auf diese Weise von Gegenständen gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemessene Bewegung hat, die in der Musik den Takt und den Rythmus ausmacht, der ist der Mensch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich starken Fühlbarkeit der Seele zu suchen seyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. Die Eindrüke von Lust und Unlust sind bey dem Dichter so stark, daß er sich denselben ganz überläßt, alle seine Aufmerksamkeit auf das, was in seinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft wirken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beschaffenheit der Empfindung, die sie veranlasset hat, sich entweder heftig oder sanft, sowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieses lebhafte Gefühl aber ist zugleich mit einer eben so außerordentlichen Vorstellungskraft verbunden, welche nach dem besondern Genie des Dichters verschieden ist. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art, sieht in dem Gegenstand, der ihm interessant ist, Beziehungen und Verhältnisse, die ein gesetzter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth so lebhafte Eindrüke, daß seine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Wirksamkeit des Geistes bestrebte er sich, Begebenheiten und Thaten, die ihn so sehr reizten, sich auf das Lebhafteste vor-

*) Opitz von der deutschen Poeterey.
**) Horat. l. c.
†) S. Vers; Singen; Tanz; Musik.

vorzustellen, strengte seine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor sich zu sehen, stellte sich selbst vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Gerassel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umstände auf jede dabey interessirte Hauptperson machten. Um jeden Eindruk desto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt wirklich in diese Personen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelassenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er itzt von dem Interesse der Griechen, dann der Trojaner beseelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er sich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit seiner Seele zur äußersten Anstrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus solchen Entzükungen wieder zu sich selbst kam, so fühlte er eine unwiderstehliche Begierde, das, was er gesehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in diesen Sachen eine Wichtigkeit sah, die der Größe seiner Empfindungen angemessen war; er wünschte alle Stämme der Griechen vor sich zu versammeln, um ihnen alles, was er selbst gefühlt hat, mitzutheilen. Dieser Wunsch begeistert ihn aufs neue; uud nun fängt er in dem feyerlichen enthusiastischen Ton eines Menschen, der seiner Nation die wichtigsten Dinge zu erzählen hat, an.

Diese Eigenschaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths seyn, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darin man ist, bewußt zu seyn, zur Unterstützung haben. Ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit seines Auges und durch eine sehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung besitzt, mitten im heftigsten Feuer der Einbildungskraft, darin er sich selbst vergißt, keinen Pinselstrich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umrisses heraustritt, so verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrüken scheint. Er ist so sehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu sagen, was sich schiket, jeden Gegenstand in Beziehungen, die eine gesunde Vernunft bestimmt, zu sehen, daß ihn auch denn, wenn er außer sich ist, die Vernunft nicht verläßt.

Also könnte man in wenig Worten sagen, der große Dichter sey ein Mensch von starker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geschmak, von sehr lebhafter Einbildungskraft und starken Empfindungen. Die ungleiche Mischung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältnisse dieser Eigenschaften, machen nebst dem Temperament die Verschiedenheit des dichterischen Genies aus. Anakreon ist in seiner Art so gut ein Dichter, als Homer: aber des Lejers Seele wird nur von Gegenständen einer sanften Wollust gereizt; sie zünden darin ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die sanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieser Wollust trunken schwärmet er mit feinem Geschmak, wie eine Biene auf den blumichten Scenen seiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu saugen: und indem er diese angenehme Trunkenheit

kenheit fühlt, wünscht er, der ganzen Welt sein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenständen gerührt. Er sieht alles in Beziehung auf starke, männliche Tugend, weil er selbst einen hohen Geist hat, mit patriotischem Eifer, mit kriegerischem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt; da er die Menschen immer von der Seite ihrer größten Stärke ansieht, so geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein starkes Feuer; sieht alles auf der ernsthaftesten, oder kühnesten, und wichtigsten Seite an; wird selbst ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit diesen großen Empfindungen und mit dieser starken Wirksamkeit verbindet er einen durchdringenden Verstand, einen unerschöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel, zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit solchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede sinnliche Scene, mit den lebhaftesten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemählde sichtbar darstellt. Also zeiget er das dichterische Genie in seiner höchsten Größe.

Mit diesen Talenten kann ein Mensch sich selbst zum Propheten, zum Lehrmeister und Wohlthäter seiner Nation, und so gar aller gesitteten Nationen machen; denn unter allen Menschen von Genie ist es keinem so leicht, sich um das menschliche Geschlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantasie giebt jedem Gegenstand einen unwiderstehlichen Reiz; die Schärfe seiner Beurtheilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm stehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umstände mit sich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Gestalt, in die er seine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menschen entdekt oder gesagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muster der Sitten, der Tugenden, großer Thaten: dieses alles legt er wirksam in den Geist und die Gemüther. Noch nirgend sind die Menschen weder so verständig, noch so gut, noch so gesittet, als sie es seyn könnten. Also stehen dem Dichter noch überall Wege offen, sich um sie verdient zu machen.

Wer aber dieses Verdienst erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher gesprochen worden, auf die edelste Weise anwenden. Er muß sie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menschen zu wirken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantasie, die lebhafte Rührung der Empfindung müssen angewendet werden, die Menschen mit sanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht süß zu machen, sie von ihrem wahren Interesse zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schiksals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu versüßen, die Leidenschaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie Orpheus, mache er wilde Menschen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorsam der Gesetze; wie Tyrtäus, mache er sie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch seine Gesänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieses sind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer sich aber begnüget, seine poetischen Talente blos anzuwenden, unsrer Phantasie lachende und tanzende

Bilder vorzumahlen; Vorstellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Gesellschafter freundschaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Gesang uns belustiget, ernähren: aber unser Vertrauter soll er nie werden. Wir werden seinen Gesang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr sagen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine so außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und so gar in eine Art Raserey zu gerathen, blos um andre zu ergözen; wir werden eine Vergleichung zwischen ihm und dem Solon anstellen, der vor seinen Bürgern auch als ein Schwärmer in einer Art Raserey erscheinet, und ihnen eine Elegie vorsingt, dabey aber die große Absicht hat und auch erreicht, ihnen heilsame und sehr wichtige Entschlüsse beyzubringen *). Wir wollen ihm sagen, daß auch Werke von großem und ernsthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können; daß der lehrreiche Homer,

> Qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
> Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit **),

reizende Annehmlichkeiten zur Ergözung der Einbildungskraft habe †).

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgesitteten und verständigen Menschen gerne gönnen; so erstrekt sich dieses nicht auf diejenigen, die uns mit eben so unwitzigen als unsittlichen Gesängen, gleich Fröschen, die aus Sümpfen quaxen, beschwerlich fallen. Die Zahl solcher Undichter ist so groß, daß sie die Poesie überhaupt in die Gefahr setzen, als etwas verächtliches angesehen zu werden; sie sind es, die der edelsten aller edeln Künste die schweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch itzt diese göttliche Kunst drüken. Der Vater der deutschen Dichter sagt, daß einige „aus der Poeterey, ich weiß nicht, was für ein geringes Wesen machen, und sie wo nicht gar verwerfen, doch nicht sonderlich achten, auch wol vorgeben, man wisse einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er sich in dieser angenehmen Thorheit und ruhigen Wollust so vertiefe, daß er die andern Künste und Wissenschaften, von welchen man rechten Nutz und Ehre schöpfen kann, gemeiniglich hintansetze. Ja wenn sie einen gar verächtlich haben wollen, so nennen sie ihn einen Poeten: Wie dem **Erasmo Roterodamo** von groben Leuten geschehen ... Sie wissen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu sagen, und erinnern, es sey keiner ein guter Poet, er müsse denn zugleich ein böser Mensch seyn *)." Diese Vorwürfe scheinen einen groben Unverstand, oder tollkühne

*) S. Plutarch im Solon.

**) Hor. Epist. I. 2.

†) Hà grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte sua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famosa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maravigliosi giri d'Ulisse ramingo sul mare. Muratori della perfetta poesia Lib. I. cap. 14.

*) Opitz von der deutschen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jesuit Strada über den Mißbrauch der Poesie zu seiner Zeit führet, sind auch itzt nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta nostra haec aetas videt; adeo postremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de faece, ut sanctum poetae olim nomen timide jam a bonis usurpetur, perinde quasi honesto ingenuoque vire poetam salutari convicio ac dehonestamento sit. Strada Prolus. Acad. L. I. Prol. 3.

kühne Schmähsucht zum Grund zu haben, sobald man sich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und Männer von dieser Art, Dichter gewesen sind; aber was für eine große Liste von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die diese Beschuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann sowol zur Beschimpfung der schlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrücklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feinesten Kenner*). „Ich muß gestehen,“ sagt er, „daß schwerlich eine abgeschmacktere Gattung Menschen irgend wo zu finden ist, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit woltönend zu sprechen, wegen eines unüberlegten abgeschmackten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art, so wol Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Behältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz andres Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zusammen hangend, und in sich selbst wol abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenschaft, und kennet genau jeder derselben Ton und Maaß, wodurch er sie mit Richtigkeit schildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterscheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der sittliche Künstler, der auf diese Weise dem Schöpfer nachahmen kann, und eine solche Kenntniß der innern Gestalt und des Baues seiner Mitgeschöpfe hat, wird, wie ich denke, schwerlich sich selbst mißkennen, oder über diejenigen Verhältnisse unwissend seyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menschen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können: so ist es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und sittliches Gefühl sich da finden sollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.“

*) S. Shafresbury Advice to an Author Part. I. Sect. 3.

Es ist zu wünschen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geschmaks auf sich genommen haben, die Dichter öfterer und ernstlicher, als sie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben sie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu sehen, ob diese, an sich zwar angenehme und nöthige Theile der poetischen Kunst, auf eine Materie angewendet worden, die Menschen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbestimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun ist, interessant seyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feinesten und verständigsten Theil einer Nation etwas zu sagen, das auf seine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß nothwendig über Menschen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er schreibt; oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft,

dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Wirksamkeit zu geben wissen, wenn sie anders auf seinen Gesang hören sollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn sie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden sind; nur eine große Kenntniß des menschlichen Herzens, eine scharfsinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine gesunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falschen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunst gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anspruch auf die Hochachtung seiner Nation machen kann.



Wie die **Dichter zu lesen**, oder bey der Erziehung zu gebrauchen sind, darüber hat Plutarch eine eigene Abhandlung geschrieben, Oper. B. 2. S. 14. Frcft. 1620. f. Einzeln herausg. unter mehrern von Potter, Oxon. 1693. 8. Von J. T. Krebs, Lips. 1746. 8. Deutsch, von D. Heyde, bey s. Persius, Leipz. 1738. 8. — — Von dem, was der **Dichter seyn und wissen soll**, handeln, unter mehrern, folgende Schriften: Il Dedalione, ovvero del Poeta, Dial. von Scip. Ammirato, im 3ten B. s. Opuscoli, Fir. 1590. 4. — De la erudicion poetica por Luis Carrillo y Sotomajor, Mad. 1611. 4. — Del proprio ed ultimato fine del Poeta, di Publ. Fontano, Berg. 1613. 4. — De Moribus Poetar. zwey Dissertat. von Corn. Diet. Koch, Helmst. 1701 4. — In Marmontels Dichtkunst, das 2te und 3te Kap. Des Talens du Poete und Des etudes du Poete. — In dem Nouvel Essai sur l'art dramatique, Amst. 1773 8. das 16te und 17te Kap. Des etudes du Poete; das 18te Du danger de certaines sociétés pour le poete; das 19te Difficultés à vaincre; das 21te Des idées du poete (vorzüglich mit Rücksicht auf den dramat. Dichter.) — In den neuen Critischen Briefen, Zür. 1749. und 1763. 8. der zweyte, von der moralischen Sinnesart des Dichters. — — Auch gehören im Ganzen noch hieher, Senarius, s. Liber de legibus et licentia veter. Poetar. Auct. Chr. Wase, Oxon. 1687. 4. — Simonides, s. De Theologia Poetar. . . . Auct. Chr. H. Schmid, Lips. 1767. 4. — Ferner, das 12te und 13te Kap. aus des Louis Racine Reflex. sur la Poesie, Par. 1747. 12. Si les Muses rendent heureux ceux qui s'attachent à elles, und Des louanges des Poetes, (das letztere sehr lehrreich für manche unserer neuern deutschen, so selbst gefälligen, Dichter) — so wie ein Aufsatz im 1ten B. des Gothaischen Magazines, 1776. 8. Von dem geringen Glück der deutschen Dichter. — Pet. Joh. W. Münnich, Ueber den Werth der Dichter, Quedl. 1770. 8. — — Mem. où l'on examine, s'il est vrai que l'on a eu toujours de bons Poetes avant d'avoir de bons prosateurs, p. Mr. Thiebault, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin pour l'année 1766. — —

Lebensbeschreibungen und **Nachrichten von Dichtern aller Zeit** und **aller Völker**: Ioa. Pet. Lotichii Biblioth. poetica, in qua non tantum Thraciae et Graeciae, sed etiam Italiae, Hispaniae, Germaniae, Belgii, Galliae, Angliae, Hungariae, Daniae, Poloniae, Bohemiae etc. Poetae celebriores singulis Tetrastichis singuli recensentur, una addita, velut in compendio, eorundem vita, natalibus, et diebus emortualibus, Frcft. 1625. 1628. 8. 4 Th. — Theatr. Poetar. or a compleat collection of the Poets, especially the most eminent of all ages . . . . with some observat. and reflex. upon many of them, by Edw. Philipps, Lond. 1675. 12. 1680. 12. — Jugemens des Savans, sur les principaux ouvrages des

des auteurs p. Mr. (Adrien) Baillet. Amst. 1685. 12. 4 Bde. Mit Zusätzen und Verbesserungen von Monnoye, nebst dem Anti-Baillet des Menage, und dem Werke des Gibert über die Redner, ebend. 1725. 4. und 12. 8 Bde. oder die letztere in 17 Th. — Biographie der Dichter, von Christn. Heinr. Schmid, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. —

Von **griechischen** Dichtern allein: Ausser den einzeln, von ältern und neuern Schriftstellern abgefaßten, und bey den Werken dieser Dichter, befindlichen Lebensbeschreibungen derselben; und ausser dem, was in I. A. Fabricii Bibl. Graeca — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Hist. Linguae graecae (S. den Art. **Alten**, S. 123. a) u. d. W. m. beygebracht worden ist, sind folgende Sammlungen mir davon bekannt: Vies de quelques anc. Poetes grecs, von Tanaquil Le Fevre, Par. 1655. 12. mit Anmerk. von Reland, Amst. 1700. 12. im 2ten Bde. der Memoires de Litterature des Salengre und Basle 1776. 12. Lat. im 10ten Bde. S. 740 des Gronovschen Thesaurus. — Istoria de' Poeti greci, e di que' che in greca lingua han poetato, da Lor. Crassi, Nap. 1678. f. — Lives and characters of the anc. grec. Poets by Bas. Kennet, Lond. 1697. 8. — Vies des Poetes gr. von Jean B. Millet. — — Das Capitel, De Poetis Graec. in D. G. Morhofs Polyhistor, (Lib. VII. 2) enthält mehr litterarische, als biographische Nachrichten. — —

Von **griechischen** und **römischen** Dichtern zugleich: Hist. Poetar. tam graec. quam latinor. Dial. X. scrips. Greg. Gyraldus, Basil. 1545. 8. und im 2ten Bde. s. W. Bas. 1580. f. Lugd. B. 1696. f. — Io. Ger. Vossii, De veter. Poetar. temporibus, Lib. II. Amstel. 1614. 4. und im 3ten Bde. s. W. — Olai Borrichii Dissertat. V. de Poetis, Hafn. 1676. 1681. 4. Frcft. 1683. 4. Mich. Filitzii Spec. Analect. ad Ol. Borrichii Dissert. de Poet. Lips. 1696. 4. hat sich aber nicht blos auf gr. und lat. Dichter eingeschränkt) — Die, in Bayle's Wörterbuch befindlichen Artikel von gr. und röm. Schriftstellern, sind, einzeln, Deutsch, Lübek 1780. 8. erschienen. — Abrégé des Vies des Poetes, Hist. et Orat. Gr. et Lat. qu'on voit ordinairement dans les collèges, p. Mr. Fourre, Par. 1707. 8. — Histor. and critical account of the most eminent classic authors, in Poetry and Hist. by Edw. Manwaring, Lond. 1737. 8. — Biographia classica, or the lives and characters of all the classic authors, Lond. 1740. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. Deutsch, durch Mursinna, Halle 1767. 8. 2 B. — G. Chrstn. Hambergers zuverläßige Nachrichten von den vornehmsten Schriftstellern, vom Anf. der Welt, bis auf das Jahr 1500. Lemgo 1756-1764. 8. 4 Th. — Lebensbeschr. der vornehmsten, gr. und röm. classischen Schriftsteller, Berl. 1763. 8. — Kleine Biographien der Alten, Berl. 1775. 8. — Auch finden sich Lebensbeschr. von griechischen, lateinischen und französischen Dichtern, in dem 8ten-12ten Bande der Hist. de l'esprit humain, von Sabatier, Par. 1766 u. f. f. 8. — —

Von **römischen** Dichtern allein: Ausser den Nachrichten in I. A. Fabricii Bibl. latina — in Gottfr. Ephr. Müllers histor. krit. Einleitung zu nöthiger Kenntniß . . . der alten lateinischen Schriftsteller, Dresd. 1747-1751. 8. 5 Th. — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Histor. ling. lat. Brem. 1764. und 1772. 8. u. d. W. m. und den, dem Suetonius zugeschriebenen, bey s. Cäsaren gewöhnlich befindlichen, so wie den einzeln Ausgaben verschiedener dieser Dichter vorgesetzten Lebensbeschreibungen derselben, sind folgende Sammlungen davon vorhanden: Pet. Criniti, de Poetis latinis, Lib. V. Flor. 1505. f. und in s. Opuscul. Lugd. 1561. 12. S. 613. — Casp. Sagittarii Comment. de vita et scriptis Livii Andronici, Naevii, Ennii, Caecilii Statii, Pacuvii, Attii, Attilii, Lucilii, Afranii, M. P. Catonis, Altenb. 1672. 8. — Lives of the Roman

man Poets, Lond. 1726. und 1753. 8. 2 B. von Lud. Crusius; Deutsch durch Chrstn. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. — Connoissance des Poetes latins les plus célèbres, p. Mr. Alletz, Par. 1756. 12. 2 B. — Vies des Poetes latins, von Jean B. Millet. — — In D. G. Morhofs Polyhistor wird, im 11ten-14ten Kap. des 4ten Buches, von den römischen Dichtern, aber mehr litter. als historisch gehandelt. — —

Von lateinischen Dichtern aus den mittlern Zeiten: Polyc. Leiseri Histor. Poetar. et Poemat. medii aevi, decem post annum a nato Christo CCCC Saeculor. . . . Hal. 1721. 8. — Lil. Greg. Gyraldi, de Poetis suor. tempor. Dial. II. Flor. 1551. 8. und im 2ten B. s. W. (S. 552 der Ausg. von 1696.) — — Auch handelt das 3te Kap. des 7ten Buches von D. G. Morhofs Polyhistor, aber mehr litterarisch, als historisch, von ihnen. — —

Von den sicilianischen Dichtern: De' Poeti Siciliani Libr. I. di Giov. Ventimiglia, nel quale si tratta de' Poeti bucolici, o dell' origine e progresso della poesia, nell' Isola di Sicilia, Nap. 1663. 4. (S. übrigens den Art. Hirtengedicht.)

Von italienischen Dichtern: Ausser den Nachrichten in den allgemeinen biographischen Werken, als dem Teatro d'uomini letterati, von Girol. Ghilini, Mil. 1640. 8. Vin. 1647. 4. 2 Th. — In den Elogi d'uomini letterati des Lor. Crasso, Vin. 1666-1668. 4. 2 Th. — In der Bibl. Napoletana di Nic. Toppi, Nap. 1678. f. verbunden mit den Addizione cop. di Lion. Nicodemo alla Bibl. del Toppi, Nap. 1683. f. — In den Scrittori d'Italia . . . del C. Giov. Mar. Mazzuchelli, Bresc. 1753 1763. f. 6 B. — In den Vies des hommes et femmes illustres d'Italie, depuis le retablissement des Sciences et des beaux Arts, Par. 1767. 12. 2 B. von San Severino, Deutsch, unter dem Titel, Italienische Biographie, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. — In den Elogi d'Uomini illustri des Angel. Fabroni, Pis. 1786. 8. 2 B. und dem ähnlichen, lateinischen und größern Werke ebendesselben, u. d. m. — ausser diesen, sind nur die Leben der Arcadier in Sammlungen gebracht worden, wovon der Art. Arcadia Auskunft giebt. — Und von den dramatischen Dichtern der Italiener finden sich kurze Nachrichten in der Bibl. teatral. Ital. di Sign. Ottav. Diodati, Luc. 1762-1766. 8. 12 Bde. und in dem Theatre d'Italie, p. Mr. Cedors, Par. 1758. u. f. 12. 15 Bde. — —

Von spanischen Dichtern: Ausser den Nachrichten in des Nic. Antonio Biblioth. Hisp. vetus, R. 1696. f. 2 B. und ebend. Bibl. Hisp. nova, ebend. 1672. f. 2 B. finden sich deren noch, von einigen Dichtern, in Andr. Schottus Hisp. Bibl. Frcft. 1608. 4. 3 Th. und in dem, vorher bereits angeführten Baillet, und in dem folgenden Werke des Niceron; so wie in der Biblioth. Valentina des Jos. Rodriguez, Val. 1747. f. und in den Escritores del Regno de Valencia . . desde el anno 1238. . . . hasta el de 1747. por Vinc. Ximeno, Val. 1747. f. 2 Bde. — Etwas umständlichere Nachr. von verschiedenen, enthält der Parn. Espan. Mad. 1768-1779. 8. 9 B. —

Von portugiesischen Dichtern enthalten Nachrichten: Elogio de Poetas Lusitanas . . . por Jac. Cordeiro, Lisb. 1631. 4. — Laurus Parnassea . . . von Ant. Figueira Duram, Ulyssip. 1635. 8. (beydes Gedichte) — Europa Portuguesa por Man. de Feria y Sousa, Lisb. 1680. f. 3 Bde. — Bibl. Lusit. Histor. Crit. e Cron. . . . por Diejo Barbosa Machado, Lisb. 1741-1752. f. 3 B. — Auch sind die berühmtesten portugiesischen Dichter noch von Ant. dos Reys, in einem, bey s. Epigr. Lib. V. Lisb. 1728. 4. befindlichen, lateinischen Gedichte, Enthus. poet. genannt, besungen — und in dem 2ten St. der Olla Potrida vom J. 1779. S. 246 handelt ein Aufs. von den portugiesischen Dichtern. —

Von französischen Dichtern, und zwar von den Troubadours: Vies des plus

plus célébres et anc. Poetes provençeaux . . . p. J. Noſtradamus, Lyon 1575. 12. Ital. durch Giov. Giudice, ebend. 1575. 12. und mit Verbeſſerungen und Zuſ. durch Crescimbeni, als der 2te B. ſ. Comment. intorno alla Storia della volgar Poeſia, R. 1710. 4. und bey den folgenden Ausg. dieſes Werkes; einzeln, ebend. 1722. 4. (Daß das Werk ſehr fabelhaft iſt, wird allgemein eingeräumt; allein es wird dem ungeachtet noch von den franzöſiſchen Litteratoren, beſonders bey der Geſchichte des Drama, als Autorität gebraucht.) — Hiſt. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 B. Auch finden ſich noch Nachrichten von verſchiedenen in der Hiſt. de la Provence, von Ceſ. Noſtradamus, Lyon 1714. f. und in der Hiſt. gen. de Provence . . . Par. 1777-1784. 4. 3 B. im 2ten B. S. 381. und im 3ten S. 437. — — Von **eigentlich franzöſiſchen Dichtern**: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken, als: Les hommes illuſtres qui ont paru en France pendant un ſiècle . . . p. Ch. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 B. mit K. 1701. 8. 2 B. — Mem. pour ſervir à l'hiſt. des hommes illuſtres dans la republique des lettres, von Jean P. Niceron, Par. 1730-1748. 12. 43 Th. in 42 B. wovon die erſtern 24 deutſch, durch Sig. J. Baumgarten, Fr. Eberh. Rambach und Chr. Dav. Jani, Halle 1749-1777. 8. erſchienen ſind. — Vies des hommes illuſtres de la France, Par. 1736 u. f. 12. 26 Bde. von Caſtr. d'Aubigny, Gabr. Louis Perau und Turpin, finden ſich dergleichen Lebensbeſchreibungen vorzüglich, in dem Tableau hiſtorique des gens de lettres ou Abrégé chronol. et crit. de l'hiſtoire de la litterature françoiſe, depuis ſon origine jusqu'au XVIII ſiècle, p. l'Abbé de Longchamp, Par. 1768. 12. 6 B. Deutſch, Halle 1770 u. f. 8. — Hiſt. litter. des Femmes franç. . . . Par. 1770. 8. 5 Bde. — L'année franç. ou Vies des hommes qui ont honoré la France, p. Mr. Manuel, Par. 1789. 12. 4 B. (Dichter, Mahler, Bildhauer und Künſtler aller Art.) — Necrologue des hommes celébres de la France, Maſtr. 1764. u. f. 12. bis jetzt 7 B. — — und ganz eigentlich liefern dergleichen, der 9te und f. Bände der Bibl. franç. ou Hiſt. de la Litterar. franç. p. l'Abbé Goujet, Par. 1710-1756. 12. 18 Bde. Haye 1741-1756. 12. 18 Bde. — Deſcription du Parnaſſe franç. p. Mr. Titon du Tillet, Par. 1726. 12. verbunden mit dem Parnaſſe franç. von ebend. Par. 1732-1755. f. 3 B. m. K. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes, depuis l'origine de la poeſie franç. P. 1776 u. f. 38 Bde. 12. — Und von den dramatiſchen Dichtern finden ſich dergleichen noch in verſchiedenen, bey dem Art. **Drama** angezeigten Schriften. — —

Von **engliſchen Dichtern**: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken, als Biogr. Britannica, or the Lives of the moſt eminent perſons, who have floriſhed in Great Britain and Ireland, Lond. 1747-1760. f. 6 B. Deutſch, durch Baumgarten und Semler, Halle 1754-1770. 8. 10 Th. Das Original ſehr verm. durch Andr. Kippis, Lond. 1778 u. f. f. bis jetzt 4 Bde. — The brittiſh Plutarch, Lond. 1762. 12. 12 B. Deutſch, Züll. 1764. u. f. 8. 6 B. — Biographical Dictionary, L. 1762-1766. 8. 12 Bde. — A biographical hiſtory of England from Egbert the Great, down to the revolution, by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innbegriff des Supplements 5 Th. ebend. 1776. 8. 4 Th. — Biographia literaria, by J. Berkenhout, Lond. 1777. 4. — auſſer dieſen ſind von dergleichen Lebensbeſchreibungen folgende Sammlungen vorhanden: Lives of the moſt famous engliſh Poets . . . from the time of K. William the Conqueror to the reign of K. James II. by W. Winſtanley, Lond. 1687. 8. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. Eben dieſes Werk, unter dem Titel: A new Catalogue of engl. Plays, Lond. 1688. 4. und endlich mit der Aufſchrift: Account of the Engliſh

English dram. Poets, or some Observat. and rem. on the lives and writings of all those that have published either Comedies, Traged. etc. in the English tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. Fortges. und erweitert unter dem Titel: The poetical register; or the Lives and characters of all the english Poets with an account of their writings, by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1719. 8. 2 B. — A compleat Catalogue of all the English Poets, by Ch. Gildon. Lond. 1720. 8. Eben dasselbe, vermehrt, unter der Aufschrift: Histor. account of the lives and writings of the eminent English Poets, whether heroic, epic, lyric, elegiac etc. Lond. 1733. 8. 2 B. mit K. — The Muses Library, or a Series of english Poetry from the Saxons to the reign of K. Charles II. cont. the lives and characters of all the known writers in the intervall . . . Lond. 1732. 8. — Theatrical records . . . Lond. 1750. 8. (von dramat. Dichtern.) — Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, by Mr. Cibber and other hands, Lond. 1753. 8. 5 B. (Johnson behauptet, daß der eigentliche Verf. Robert Shiels gewesen, und daß Cibber nur den Nahmen hergegeben.) — Der 2te Th. des Companion to the Playhouse, Lond. 1764. 8. 1782. 8. besteht aus einem alphabetischen Verzeichniß der dramat. Dichter. — Histor. krit. Nachrichten von dem Leben und den Werken einiger merkwürdigen englischen Dichter, Lübeck 1764. 8. — Lives of the most eminent english Poets, with critic. observat. on their works, by S. Johnson, als Vorreden zu der, im J. 1779 erschienenen Sammlung der besten engl. Dichter in 60 B. geschrieben; aber auch einzeln, in 8 B. kl. 8. und 4 B. gr. 8. abgedruckt. Deutsch, die beyden ersten Bände, Alt. 1780-1781. 8. (Das Werk veranlaßte allerhand Kritiken in England, als Remarks on D. Johnson Lives . . . 1782. 4. The Art of criticism exemplified in D. J. Lives 1789. 8. A Dial. between D. J. and D. Goldsmith. 1785. 4. in schlechten Vers. u. d. m. besonders glaubten Miltons und Grays Verehrer, daß J. gegen diese sehr parteiisch gewesen.) — Auch finden sich noch Lebensbeschr. engl. Dichter, in der brittischen Bibliothek, Leipz. 1756-1767. 8. 6 Bde. — — Ingleichen gehören noch hieher die Historical Memoirs of the Irish Bards, by Jos. C. Walker, Lond. 1786. 4. — —

Von **holländischen** Dichtern: Catal. der neederlandschen Toonelspeldichteren, Amst. 1743. 8. — —

Lebensbeschreibungen von **deutschen** Dichtern; Ausser den Nachrichten von ihnen in Melch. Adami Vit. Germanor. Philosoph. Poetarum etc. qui sec. super. et quod excurrit, floruerunt, Heidelb. 1615. 8. u. d. W. m. liefern dergleichen: Spec. Dissertat. . . de Poet. germanis hujus saeculi praecipuis. Add. sunt et poetriae et poetastri, auct. Erdm. Neumeister (Lips.) 1695. Witt. 1708. 4. — Dissertat. de nobilibus Germanor. Poetis, auct. Th. Burkhardo, Reg. 1715. 4. — Von einigen alten Poeten, welche in deutscher Sprache etwas geschrieben, ein Brief von Bernh. Pez, in der Historie der Gelehrsamkeit unserer Zeiten, Th. 9. S. 983-1003. — Io. Sig. Iohnii Parnassi Silesiaci s. Recens. Poetar. Silesiacor. Cent. II. Vratisl. 1728-1729. 8. 2 St. — Ch. H. Schmids Nekrolog, oder Nachr. von dem Leben und den Schriften der vornehmsten, verstorbenen deutschen Dichter, Berl. 1785. 8. 2 Th. — L. Meisters Charakteristik deutscher Dichter. . . Zür. 1785-1787. 8. 2 B. mit K. — De Poetis Germ. eroticis medii aevi Dissertat. Ier. Iac. Oberlin, Arg. 1786. 4. — Auch finden sich dergleichen in dem Leipziger Musenalmanach auf das J. 1782. — Und von „Deutschlands galanten Poetinnen" hat G. Chr. Lehm, Frankf. 1715. 8. Nachricht gegeben. — — Von den geistlichen Liederdichtern, s. den Artikel Lied. — —

Dichtkunst Poesie.

Die Kunst den Vorstellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieses mit dem Redner gemein, daß er vermittelst der Rede in andern gewisse Vorstellungen erweket; aber die besondre Art, wie jeder seinen Zwek zu erreichen sucht, macht den Unterschied zwischen der Beredsamkeit und Dichtkunst. Der Redner behandelt seinen Stoff als ein Mensch, der sich besitzet, der sieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von seinem Gegenstand lebhafter gerühret, er wird davon so hingerissen, daß er in Begeisterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher seine Phantasie freyer und lebhafter wirket. Daher kömmt es, daß er seinen Gegenstand anders sieht, als andre Menschen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos Eingebildete, als wirklich vorhanden vorkömmt, daß seine Vorstellungskraft durch die geringste Veranlassung eine Menge Nebenbegriffe aufweket, die ihn eben so lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in seiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird also ihrem Inhalt nach sinnlicher, und an Materie reicher; er mischet unter das wirklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des wirklichen giebt; die Vorstellungen haben weniger Zusammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch diese ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derselben gerührt wird, sehr verschieden behandelt; es zeiget sich auch natürlicher Weise eine eben so große Verschiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, so stark, so nachdrücklich und pathetisch er auch wird, ist doch immer der Ton eines Menschen, der weiß, was er spricht, und vor wem er spricht; aber der Ton des Dichters ist durchaus, und da, wo er bloß sanft fließt, schwärmerisch und durch abgemessene Schritte, durch mehr Klang und Musik von dem Ton der gemeinen Rede unterschieden; es ist der Ton eines Menschen, der, von seiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon spricht, dessen Worte, wenn es auch gemeine Worte sind, wenigstens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners ist von des Dichters seinem stark unterschieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menschen, dieser findet den gemeinen Ausdruk selten stark genug; ungewöhnliche Figuren und Versetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anschauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verstand entwikelt, sind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf diese Weise muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, sowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verschieden werden: und deßwegen theilet sich die Kunst der Rede in zwey Hauptäste, die Beredsamkeit und die Dichtkunst.

Der Grund der Dichtkunst ist in dem Genie des Dichters zu suchen, und die verschiedenen Zweige derselben, oder die Gattungen der Gedichte, entstehen sowol aus der besondern Art des dichterischen Genies, als aus den besondern Veranlassungen dazu. Von jenem ist in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden; von diesem aber wird in dem Artikel Gedicht gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunst, ihre Anwendung und Wirkung übrig.

Der Gegenstand der Dichtkunst, oder die Materie, die sie bearbeitet, ist jede Vorstellung des Geistes, die klar genug ist, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und interessant genug, die Gemüther der Menschen einzunehmen. Sie scheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredsamkeit. Diese muß das Interessante ihres Stoffs in der Materie selbst suchen, da der Dichter durch die Wärme seiner Empfindung, Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft, und den sonderbaren Gesichtspunkt, in welchen ihn seine Laune setzet, auch den schlechtesten Stoff interessant machen kann. Der Gesang einer Nachtigall, sogar eines Insekts*), kann ihn so reizen, seine Einbildungskraft und sein Herz so erwärmen, daß er in die angenehmste Schwärmerey von sanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantasie vor seinen Augen sieht; dieses reizt ihn, durch einen dieser Empfindung angemessenen Gesang auch uns in den angenehmen Gemüthszustand zu setzen, darin er sich befindet. So bildet der Dichter durch sein Genie einen schechten Stoff, den der Redner ungebraucht lassen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der schon an sich selbst reich ist, giebt er durch seine eigene Gedanken, Phantasien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorstellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopstok bey dem Leiden und dem Tode Jesu? Nichts scheinet so geringe, das die Dichtkunst nicht interessant machen, und nichts so groß, das sie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter seinen Gegenstand nicht, wie er in der Welt vorhanden ist, sondern wie sein fruchtbares Genie ihn bildet, wie seine Phantasie ihn schmüket, und was sein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir sehen durch ihn mehr die Scenen, die seine Phantasie und sein Herz beschäfftigen, als Scenen der Natur. Also wird einem Dichter, dessen Kopf und Herz merkwürdig sind, der geringste Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung seines Charakters wählen; der einen großen und ernsthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieser Wahl hat er, wenn ihn Verstand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rücksicht auf die, die seine Gesänge hören sollen. Nicht jeder ausserordentliche Zustand seiner Einbildungskraft oder seines Herzens ist ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; sowol seine eigene Ehre, als das, was er der Gesellschaft, darin er lebt, was er den Menschen überhaupt schuldig ist, leitet seine Wahl, und dadurch versichert er sich der Hochachtung und Dankbarkeit seiner Zeitgenossen und der spätesten Nachwelt.

*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

Dieses sind die Wirkungen der Dichtkunst auf den Dichter. Nicht weniger wichtig sind die, welche sie auf die Gemüther der Menschen hat, die ihm ein aufmerksames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten sehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entstanden ist, wieder in die Herzen dringt, so ist der Dichter ein Meister über die Herzen der Menschen. Nicht nur die Gedanken und Bilder selbst, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindsamen Herzens; auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede bestätigen es, und lassen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforschliche Tiefe des menschlichen Herzens zeiget sich auch darin, daß bisweilen Vorstellungen, die sehr oft ohne alle Wirkung vor uns vor- über-

übergegangen, blos durch eine glückliche Wendung, selbst nur durch den Ton der Worte, in denen sie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, sich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man schon tausendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erstaunliche Wirkung*), blos weil sie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunst ist vermögend, uns die Vorstellungen an die Hand zu geben, die in jedem besondern Fall in dem Gemüthe das bewirken, was wir zu bewirken wünschen. Aber der Dichter, dessen tieffühlendes Herz itzt von einem Gegenstand durchdrungen ist, äußert seinen Gemüthszustand auf eine Weise, die uns in dieselbe Empfindung setzet. Fühlt er itzt selbst einen unüberwindlichen Muth, so flößt er auch uns ihn ein; ist er von harten Schlägen des Schiksals getroffen standhaft, so werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtschaffenheit, so wärmet er auch unsre Herzen mit derselben Gluth; sehen wir ihn mit der freudigsten Erwartung dem Tod entgegen gehen, so erlöscht auch in uns die Liebe zum Leben. Also kann die Poesie jede Triebfeder der Seele in Wirksamkeit setzen, und mit zauberischer Kraft über die Herzen der Menschen herrschen. Diese Wirkung hat sie nicht nur denn, wenn sie von feiner Kunst und tiefforschender Critik unterstützt wird; blos Natur und Genie sind dazu schon hinlänglich. Die Dichter scheinen noch immer die größten zu seyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunst dem Genie sich zur Gehülfin angebothen hat**).

*) S. Lied.

**) La poesie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poesie parfaite selon l'art: comme il se voit és villanelles de Gascogne et aux chansons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoissance d'aucune science, ni même d'écriture. Montagne. Lib. I. Chap 54.

Eine so wichtige Kunst verdiente in der genauesten Verbindung mit Religion und Politik zu stehen. Die menschliche Natur ist großer Dinge fähig, obgleich der Mensch selten große Dinge thut. Die Dichtkunst, von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, wirksam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philosophen alle Künste unter der Aufsicht und den Befehlen der Politik stehen sollten*), so würde die Dichtkunst mit ihrer Schwester der Beredsamkeit, als die wichtigsten, vorzüglich die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber verdienen. Dieses ist auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falsche Politik aufgekommen, die meisten Gesetze zum einseitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geschehen. Die jüdischen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Gesetzgeber waren entweder selbst Dichter, oder hatten zum Dienst der Politik Dichter bey sich. Man weiß, was für einen ansehnlichen Rang bey den verschiedenen Celtischen Völkern die Barden gehabt haben. Aber itzt bemühet man sich mehr, diejenigen Künste zu ermuntern, und in ihren verschiedenen Wirkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben scheinen. Die göttliche Kunst die Gemüther der Menschen zu lenken, den Verstand mit Vorstellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Wirkung die Seele ihre wahre Gesundheit und Stärke

*) S. Aristot. Ethicor. L. I. c. 2.

Stärke bekömmt, wird dem Zufall überlassen. Wohl dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmlische Feuer, das die Muse in seiner Seele angezündet hat, unsern Geist erleuchtet und unser Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindsam werden; der durch seine reizende Gesänge heilsame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen wirksam macht.

Der Ursprung der Dichtkunst ist unmittelbar in der Natur des Menschen zu suchen. Jedes Volk, das sich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu schwingen gewußt, hat seine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlassungen gehabt, was sie stärker, als andre gedacht und empfunden, unter sinnlichen Bildern und in harmonischen Reden ihnen vorzustellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon sie durchdrungen ist, mitzutheilen. Ohne Zweifel sind die ersten Dichter jeder Nation Menschen von größerm Genie und wärmern Empfindungen, als andre, gewesen; Menschen, die in ihrem Verstand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten gesucht haben. Man hat auch in den Geschichten der Völker, ob sie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung sich zu entwikeln angefangen haben, 'heraufsteigen, Spuren, daß die ältesten Dichter verschiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die sie entdekt und deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Sätzen vorgetragen.

So bald dieser erste Keim der Dichtkunst die Menschen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerksam gemacht hatte, entdekten sie auch, daß außer dem gut abgemessenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Wirkung thun, und so wurde nach und nach die poetische Sprache entdeket und gebildet. Vermuthlich sind die ersten poetischen Versuche überall blos einzele Verse, wie unsre meiste Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Versen bestehende Sätze gewesen. Als die Kunst zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Gesetze und was zur Religion gehörte, wurden in diese neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotischen Muth zu stärken. Die edelsten Seelen von lebhaftem Genie wurden, blos durch die Musen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und so wurde die Dichtkunst zur Lehrerin und Führerin der Menschen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieser Kunst auf die Gemüther zu wirken so lebhaft, daß sie die glüklichen Menschen, die sie besaßen, mit besondern Vorzügen belohnten; und so kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies: aber sie fehlt überall. Am meisten weiß man von dieser Geschichte, in so fern sie die Griechen betrifft. Man kann sie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben so viel Gestalten, in denen sie sich gezeiget hat. Die erste Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, ist die, darin sie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittensprüche, oder auch sehr kurze Aeußerungen

gen irgend einer aufwallenden Leidenschaft gewesen, die tanzend gesungen worden. In dieser Zeit war sie noch keine Kunst; wer etwa bey einer Versammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Gesang und Tanz, bey welchen der Gegenstand der Leidenschaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern sich gegenwärtig bey den noch nicht gesitteten Völkern in Canada die ersten Versuche in Musik, Tanz und Poesie. Einige scharfsinnige Männer haben in der mosaischen Geschichte der ersten Menschen Spuhren solcher unförmlichen Gesänge entdeket. Aristoteles scheinet eben diesen Begriff vom Anfang der Kunst gehabt zu haben, und nennt diese ersten Versuche αὐτοςχηδιασματα*) oder Werke, die aus Instinkt, ohne Absicht, entstanden sind.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon in dieser Zeit die poetischen Versuche Spuhren von dem verschiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyrischen, des epischen, und des dramatischen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des Thespis, ist noch nicht sehr weit von diesen rohen Gestalten der entstehenden Dichtkunst entfernt; dennoch versichert Plato, daß die ersten Versuche der Tragödie sehr weit über die Zeiten des Thespis heraufsteigen **). Das lyrische scheinet natürlicher Weise die älteste Gattung zu seyn, da es durch den Ausbruch der Leidenschaften verursachet worden, und die Lustbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anstellt, können auch Spuhren der nachher entstandenen epischen Poesie gezeiget haben.

Auf diese erste Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reihe von Jahren, die zweyte, in welcher die scharfsinnigsten unter den Autoschediasmatisten, oder den durch Instinkt gebildeten Poeten, über die Form und Wirkung der ersten Versuche nachgedacht, und nun aus Absichten, entweder sich ein Ansehen unter dem Volke zu geben, oder dasselbe nach ihrem Willen zu lenken, oder wirklich aus väterlicher Zuneigung, ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, sowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieser zweyten Zeit scheinen Lehrer, Gesetzgeber, Häupter und Führer der Völker gewesen zu seyn. In diese Zeiten möchte man, wiewol vielleicht schon etwas spät herunter, die ersten Dichter setzen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Gesänge unter der Nation aufbehalten worden. Orpheus besang in dieser Zeit die Cosmogonie oder den Ursprung der Welt, und sein von den Aegyptiern gelerntes System der Theologie. Musäus, sein Schüler, besang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Hexametern) denselben Inhalt. Eumolpus faßte die Geheimnisse der Ceres in ein Gedicht, und trug darin alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. Thamyris besang den Krieg der Titanen, ein allegorisches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieses Zeitpunkts einigermaßen mit den Propheten des jüdischen Volks vergleichen. Aus dieser Zeit haben sich verschiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, sind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunst ist die, da sie angefangen, als eine zu

*) Poetic. c. 4.

**) Plato in dem Gespräche Minos. Ἡ δε Τραγῳδια ἐστι παλαιον ἐνδαδε, ἐχ, ὡς οἰονται, ἀπο Θεσπιδος αρξαμενη, ἐδ᾽ ἀπο Φρυνιχου. Ἀλλ᾽ εἰ θελεις ἐννοισαι πανυ παλαιον αὐτο ἑυρησεις ὀν της δε της πολεως ἑυρημα.

einer besondern Lebensart gehörige Kunst angesehen zu werden, da die Sänger einen besondern Stand ausmachten, und sonst nichts, als Sänger waren. Man könnte diese Zeit, die Zeit der Barden nennen. Diese waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerschaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulysses, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie sangen bey festlichen Zusammenkünften, sowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Gesellschaften, Lieder von allegorischem Inhalt über die Götterhistorie, oder von heroischem über die Thaten der Helden. Sie scheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die sie unterhielten, gewesen zu seyn. Dergleichen Sänger sollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unsre Tage, von den Häuptern der schottischen Stämme unterhalten worden seyn. An das Ende dieser Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden setzen wir den Homer.

Die vierte Zeit ist die, da durch Abschaffung der königlichen Regierung in den meisten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menschen eingeführt worden, und keine Großen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da scheinet es abgekommen zu seyn, die Sänger als Menschen von einem besondern Stand, oder von besondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Gesänge der Barden waren noch übrig und wurden gesungen. Wessen Genie sich gegen die Dichtkunst lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu bestellt zu seyn, und vermuthlich, ohne die ihm sonst gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte sich, wie noch itzt unter uns geschieht, auf die Dichtkunst, entweder blos beyläufig aus unwiderstehlichem Trieb des Genies, oder um sich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieser Zeit in zwey Classen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienst der Religion, der Philosophie und Politik: ein andrer blos zu seinem Vergnügen; und diese machten damals die Classe der Menschen aus, die itzt unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man sie in Frankreich nennt, der schönen Geister bekannt sind. Die erstern sahen die Dichtkunst aus dem edlen Gesichtspunkt, als eine Lehrerin der Menschen an, die ihnen als Philosophen, oder Menschen, die das Glük hatten, über sittliche und politische Angelegenheiten richtiger als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu sehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die sie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Hesiodus, Aesopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlassung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeschylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Diese haben die künstliche Poesie auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcäus und viele andre, haben zuerst die Dichtkunst blos zum Vergnügen, zur Belustigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man sich die Dichtkunst, so wie die Venus, unter zwey Personen, einer himmlischen und einer irdischen, vorstellen; jene von erhabener, diese von buhlerischer Schönheit.

So lange Griechenland seine Freyheit genoß, und die vorzüglichsten Genies ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf lassen konnten, erhielt sich die Dichtkunst auf der

Höhe, auf welcher sie allen Künsten vorzuziehen ist. Als aber mit der Freyheit auch die großen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, mußte nothwendig auch die Dichtkunst ihre beste Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menschen gesittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, schweifte man schon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar schädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolemäer in Aegypten, beruften die witzigsten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philosophen und Rathgeber, sondern blos als Personen von angenehmen Talenten, die man zu guten Gesellschaften brauchen konnte. Dieses zeugte ein neues Geschlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und seine Zeitverwandten, sondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeitzes, die man Ruhmsucht nennt, gereitzt, die Kräfte ihres Genies an den verschiedenen Dichtungsarten versuchten. Unter diese gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden sind. Diese waren also Schriftsteller von der Art, wie sie noch itzt Mode sind, und suchten als solche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu seyn, sondern durch ihre Talente berühmt zu werden; und mit ihnen fieng das silberne Zeitalter der Dichtkunst an.

Man muß gestehen, daß sie, ob sie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter sehr gut nachgeahmt haben. Sie stehen deßwegen unmittelbar nach den besten Originaldichtern, und können als Muster für die Neuern angesehen werden. Aber nach ihnen kam die griechische Dichtkunst allmählig in Verfall, und sank immer tiefer, wiewol sie noch bis in die Zeiten der römischen Kayser beträchtliche Reste ihrer ehemaligen Schönheiten behalten hat.

Es wäre für dieses Werk zu weitläuftig, die verschiedenen Zeiten der Dichtkunst anderer Völker aufzusuchen. Ihr Ursprung und ihre verschiedene Schiksale sind, da sie von dem Genie der Menschen abhangen, das im Grund immer dasselbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verschiedenen Gestalten der deutschen Dichtkunst dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläßig genug, daß die alten Deutschen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spuhr von ihren Gesängen mehr übrig ist. Die Gesänge Oßians, eines alten caledonischen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unsre Barden schließen können, lassen uns vermuthen, daß es den deutschen Bardengesängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte sich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andren Gelegenheiten an Größe und Schönheit sittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder so biegsam, noch so reich, noch so wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geschmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in so vollem Maaße verliehen hat. So weit das griechische Clima an Lieblichkeit das, so unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, so weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutschen Bardengesängen vorgekommen. Man sieht an den ältesten Ueberbleibseln der deutschen Sprache noch gar wenig von Wol-

klang und periodischer Einrichtung. Er hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutschen sehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glücklichen Völker, die ehemals unter dem griechischen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Christenthums abgekommen sind, scheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutschen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu seyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten besungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und persönliche Verdienste verstorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in Gesängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Gesanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anschein nach eine Geburt des 13ten Jahrhunderts ist, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten gesungen haben. **Wir hörten öfter (sagt der Dichter) von alten Begebenheiten singen, wie schnelle Helden gefochten, wie sie feste Schlösser zerstöhrt, wie sie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun ist es Zeit, daß wir an unser eigen Ende denken** *). Es läßt sich vielleicht aus dieser Stelle auch schließen, daß Gedichte von geistlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich gewesen, da der Dichter seinen Inhalt dem, wie es scheinet, gewöhnlichen kriegerischen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen setzet. Wenn man von dem Werk, dessen so eben erwähnt worden ist, auf den damaligen Zustand der deutschen Dichtkunst schließen kann, so hat es diesen alten Dichtern weniger an poetischem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indessen sieht man doch itzt, seit dem der unermüdete Eifer unsers um die deutsche Litteratur und den guten Geschmak unsterblich verdienten **Bodmers**, die Maneßische Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat, daß in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert die blühendste Zeit der deutschen Dichtkunst gewesen ist. Die Kayser aus dem schwäbischen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geschmak und eine große Liebe zur Dichtkunst unter dem deutschen Adel ziemlich herrschend worden. Die aus diesen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte sind in großer Anzahl. Nur die Maneßische Sammlung *) enthält Lieder von 130 Dichtern, darunter viele vom höchsten Rang sind, als **Kaiser Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen**, viele Marggrafen und Fürsten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunst einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunst, die als eine fremde Waare griechischen oder lateinischen Ursprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, sondern eine Dichtkunst, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrschenden Empfindungen der damaligen großen Welt entsprungen ist, die also ganz natürlicher Weise einen eben

*) Wir horten je dikke singen
Von alten dingen
Wi snelle helide vuhten
Wi sie veste burge brechen
Wi sich lieb in vuinisceste Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu ist ciht daz wir dencken
Wi wir selve sülin enden.

*) Sammlung von Minnesingern aus dem Schwäbischen Zeitpuncte CXI. Dichter enthaltend etc. Zürich bey Orell und Compagnie, 1758, 4. 2 Theile.

eben so unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menschen haben mußte, als die ehemaligen Gesänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in diesem schönen Zeitpunkt Deutschlands herrschten die höflichsten und galantesten Sitten, die zärtlichsten Empfindungen sowol der Liebe, als der Freundschaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das schöne Geschlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach diesem Ton war der Geist der damaligen Dichter gestimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerst gegeben, durch ihr Genie verschönert, in angenehmen Gesängen wieder mittheilten. Es scheinet, daß damals, wenigstens in Oberdeutschland, kein Hof gewesen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer sagt sehr angenehm von diesem schönen Zeitpunkt der Dichtkunst:

Hier ist ein poetisches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
Dichter in seinem Schooß zu erziehen.
Kein anmuthig Gefield liegt zwischen dem Rhein und der Limmat,
Da nicht ein Dichter die Minn' und den May sang.

Und von der Muse Helikons sagt er in Beziehung auf diese Zeit:

Ihr dient ein fürstliches Volk von Grafen, Werthen und Frien,
Der Ausbund des allemannischen Bluts.
Sie sangen einst um das Gefield des Rheins, der Donau, der Elbe,
An Schwabens, an Oestreichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunst, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindsamer Menschen, deren Genie durch die Schönheit der griechischen und römischen Dichter, die sie zufälliger Weise durch die Schulgelehrsamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereitzt worden; sie war, wie sie ihrer Natur nach seyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entstandenes und auf dieselben wieder zurükwirkendes Geschäfft. Die erwähnte Sammlung der Minnesinger enthält zwar meistens Lieder von galantem Inhalt, aber diese Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunst. Wir haben auch daher noch Werke von verschiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moralische Gedichte und einige von epischem Inhalt und ritterlichen Thaten *). Ueberhaupt scheinet es, daß die Dichtkunst dieses Zeitpunkts ganz in dem Geschmak der provenzalischen Dichter gewesen, deren Werke noch häufig in den französischen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Nostradam, ein Bruder des bekannten Propheten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epischen Gedichten dieser Zeit hat man Mühe sich über das Abentheuerliche, das darin herrscht, wegzusetzen, auch herrscht der Aberglaube in voller Stärke darin; aber weder die Charaktere der handelnden Personen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm die schwäbische Dichtkunst stark ab, in der Mitte desselben war sie schon sehr schlecht, und der gute Gesang gieng unter. Weder der Haufe der im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert entstandenen Meistersänger, noch die Verfasser der ungeheuren dramatischen Stücke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geschichte der Dichtkunst einen Platz. Aber die Kirchenverbesserung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunst einen gün-

*) Eines der beträchtlichsten ist das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

günstigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieser Zeit geistliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieser Gattung zukommt; nur sind sie unter der großen Menge ganz schlechter so einzeln, daß sie keine Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtkunst machen können, die man von den Zeiten der schwäbischen Dichter an bis in das sechzehnte Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in diese Zwischenzeit fallen, für erloschen ansehen kann.

Die Sitten und der Geschmak der Nation scheinen der Dichtkunst entgegen gewesen zu seyn; man fand mehr Gefallen an theologischen Untersuchungen, als an schönen Gegenständen der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger **Johann Fischart** und **Sebastian Brand**, die am Ende des funfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyspiel beweist hinlänglich, daß die Sitten und der Geschmak der damaligen Zeiten schlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunst günstig gewesen. Die große Welt hatte das Gefühl dafür verloren; sie gerieth dem Pöbel in die Hände*), und ward von ihm so gemißhandelt, wie sie noch in den Schriften **Hans Sachsens** aussiehet.

In der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts erschien **Martin Opitz**, den die neuern Dichter Deutschlands für den Vater der erneuerten Dichtkunst halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, sondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um es auszubilden, und Geschicklichkeit die Sprache dem starken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu seyn.

Nach einer so langen Barbarey, in welche die deutsche Dichtkunst versunken gewesen, hätte dieser große Dichter nicht nur durch sein Beyspiel andre Köpfe zur ächten Poesie wieder ermuntern, sondern der Nation selbst einen Geschmack daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Fast noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz so schöne Proben von starken Gedanken, von einer natürlich fließenden und dabey sehr nachdrücklichen Sprache gegeben, sah Deutschland eine Menge schlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringste Aufmerksamkeit verdienten. Und obgleich in dieser Zeit hier und da einzelne Spuren des ächten poetischen Geistes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines **Logau** und eines **Wernike** erschienen, so bedekte doch auf der einen Seite ein falscher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geschmak die ganze deutsche Litteratur.

Erst gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaft schönen und starken Geister durch die Dike der Finsterniß hindurch, und zeigte Deutschland in vortreflichen Proben, sowol das helle Licht der Critik, als den wahren Geist der Dichtkunst. **Bodmer**, **Haller**, **Hagedorn** sind die ersten gewesen, die den Schimpf der Barbarey, in Absicht auf die Dichtkunst, von Deutschland weggenommen. Nun haben wir seit dreyßig Jahren manchen schönen Geist, manchen angenehmen, auch manchen starkdenkenden Dichter unter uns gesehen; wir haben von einheimischen Dichtern Proben, daß der Geist, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter dem deutschen Himmel nicht fremd sey. Alles scheinet uns gegenwärtig

*) S. Sammlung critischer poetischer und andrer geistvoller Schriften, 7 S. S. 54.

wärtig ein gutes Jahrhundert für die deutsche Dichtkunst zu versprechen. Aber der Geist und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch seinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunst auf die Gemüther an sich empfinden und weiter ausbreiten sollte — wird dieser Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunst blos eine Beschäfftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anscheinenden Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem ansehnlichsten Theile der Nation so allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der schwäbischen Dichter gewesen ist? Werden unsre Dichter diesem Theil der Nation wichtige Männer seyn? Werden wir Dichter sehen, die es nicht deßwegen sind, weil ihr noch junger Geist von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, sondern von dem Geiste getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz seine starken Oden an das römische Volk eingegeben hat *)? Diese Fragen muß die Zukunft beantworten.

* *

Ausser den, die eigentlichen Regeln der Dichtkunst enthaltenden, und bey dem folgenden Artikel angezeigten Schriften, handeln, von der Poesie überhaupt; von ihren **Eigenheiten** und **Wirkungen** an und für sich, oder in Vergleichung mit den übrigen schönen Künsten; von ihrer **Uebreinstimmung** und **Aehnlichkeit** mit den letztern; von ihrer **Verbindung** mit den übrigen **Wissenschaften**, ihrem **Einflusse auf diese**, u. d. m. unter den **Griechen**: Plato, an einzeln Stellen, vorzüglich in dem 3ten und 10ten B. s. Republik. Daß er, obgleich sehr unschuldiger Weise, zuerst die Veranlassung gegeben, die Poesie als Nachahmung zu erklären, erhellt aus diesen Stellen sehr deutlich. Sie enthalten, indessen, nichts, als allgemeine Bemerkungen, aus welchen P. Beni eine vollkommene Poetik (Platonis Poetica, ex Dialogis collecta) zu machen gesucht hat. Seine Urtheile über die Dichter überhaupt veranlaßten mehrere Schriften, als Pro Arte poet. Oratio von Joh. Caselius, Rostoch. 1568. 4. Hamb. 1618. 8. Redintegrazione de' Poeti, di Pagan Gaudentio, Flor. 1640. 4. Sentiments de Platon sur la Poesie, von Couture, in dem 1ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und die Dissertation sur l'usage que Platon fait des Poetes, (ob gleich diese Abhandlung eigentlich nichts von des Plato Meynungen über die Dichtkunst enthält) von Fraguier, ebend. im 3ten Bde. Auch gehört hieher im Ganzen noch das Examen causarum cur studia liberalium artium, inprimisque Poeseos a Philosophis veter. nonnullis aut neglecta aut impugnata fuerint, Auct. Beck, Lips. 1785. 4. — Plutarch; seine Schrift, wie die Dichter zu lesen, und bey der Erziehung zu gebrauchen sind, ist bey dem Art. **Dichter**, angezeigt. — — In **lateinischer** Sprache: Exercitat. de natura media Poeseos inter Philos. et Histor. Auct. Io. G. Müller, Ienae 1707. 4. — Utrum de Poetica recte judicare possit qui non Poeta, Diss. Seb. Kortholti, Kilon. 1708. 4. — De umbra Poetica, Diss. III. Auct. B. Gottl. Boden, Vit. 1765. 4. — Artifex ea quae sibi non conveniunt fingens, Poetae monitor, von ebend. Viteb. 1767. 8. — De elocutionis poetic. Natura, scr. C. I. Dani, Hal. 1774. 4. — Quid Poesi Philosophia debeat, Auct. P. I. Sava, Ups. 1788. 4. — — In **italienischer** Sprache: Consiglio ad un giovane, Poeta, del S. Sherlok, Nap. 1778. 8. — — In **französischer** Sprache: De la Poesie et de son genie, der 2te Th. des Bel-Esprit, p. Franc.

*) Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

Franç. Calliere, Par. 1695. 12. — Reflex. sur la Poesie von Ch. de St. Evremont, in s. Oeuvr. B. 3. S. 17. Ausg. von 1725. — Lettres crit. et histor. touchant l'idée que les anciens avoient de la Poesie, et celle qu'en ont les modernes . . . p. le Sr. de Souvenel, Par. 1712. 12. — In C. Rollins Manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. handelt das 2te Buch des ersten Bandes (S. 366 der Hallischen Ausg. von 1751) von der Poesie — De l'essence de la Poesie, eine Abhandl. von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. und als 2tes Kap. in s. Reflex. sur la Poesie, in s. W. B. III. S. 54. Par. 1747. 12. Deutsch in den Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks, Halle 1743. 8. — Sur la Poesie en général, ses usages, ses bornes, son etablissement, et sur ce qu'elle a de commun avec la prose, in s. Poetique prise dans ses sources, Oeuvr. B. IV. S. 1, u. f. Amst. 1749. 18. — Das 2te, 3te, 4te, 5te und 6te Kap. des ersten Artikels des 3ten Abschn. im 1ten Th. von Batteux Cours de belles lettres (B. 1. S. 133 der deutschen Uebers. 4te Aufl. handelt von der Poesie überh. — so wie das erste Kap. in Marmontels Poetique — De la Poesie et des Poetes, von Trublet, im 4ten Bde. S. 175 f. Essais, Par. 1762. 12. — Reflex. sur la Poesie, von d'Alembert im 3ten B. S. 433 f. Melanges de Litter. d'Hist. et de Philos. Amst. 1767. 12. — — In englischer Sprache: Observat. on Poetry and Eloquence, von Ben Jonson, welche wieder mit Phil. Sidneys Defence of Poetry, Lond. 1787. 8. abgedruckt worden sind. — Essay of Poetry, von Wilh. Temple, in s. Miscell. Lond. 1696. 8. Th. 2. S. 303-365. — The grounds of Criticism in Poetry, by J. Dennis, Lond. 1704. 8. — An Essay upon Poetry and Painting with relation to the sacred and profane History, by Ch. Lamotte, Lond. 1730. 12. — In den Three Treatises, conc. Art, Musik, Poetry, Painting, and Happiness, von Jam. Harris, Lond. 1744. 1755. 8. verm. 1770. 8. Deutsch, Danzig 1756. 8. Besser, nach der neuesten Aufl. Halle 1780. 8. enthält die zweyte Abhandl. eine Untersuchung über die Verwandtschaft und Verschiedenheit zwischen Musik, Mahl. und Poesie, und einen Versuch, eine Rangordnung unter ihnen festzusetzen. — Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the works of the Roman Poets, and the remains of the ancient Artists, in X B. by J. Spence, Lond. 1747. f. verb. 1755. f. mit K. In einen Auszug gebracht, von Tindal, 1765. 8. Deutsch, mit Veränderungen, von J. Burkard und F. J. Hofstäter, unter dem Titel: Von der Uebereinstimmung der Werke der Dichter, mit den Werken der Künstler, Wien 1773-1776. 8. 2 Bde. — Eine Abhandlung über den Begriff von Poesie überhaupt, bey R. Hurds Commentar über die Dichtkunst des Horaz, Lond. 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. im 2ten B. S. 1 u. f. d. d. Ueb. Leipz. 1772. 8. 2 B. — In den Remarks on the Beauties of Poetry, by Dan. Webb, Lond. 1762. Deutsch, in einem Auszuge, bey der Uebersetzung von eben dieses Verfassers — Observations on the correspondence between Poetry and Musik, von ebend. Lond. 1769. durch J. J. Eschenburg, Leipz. 1771. 8. — Auch gehören einige Aufs. aus eben desselben Literary Amusements in Verse and Prose, Lond. 1788. 8. hieher. — Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, by Dr. King, Lond. 1768. 12. — Essay on Poetry and Musik, as they affect the mind, von J. Beattie, bey der 2ten Aufl. s. Essay on the nature and immutability of truth . . . Edimb. 1776. 4. Deutsch, im 1ten B. s. Neuen philos. Versuche, Leipz. 1779. 8. — Essay on the application of natural history to Poetry; by J. Aikin, Warringt. 1772. 8. Deutsch, mit Zus. durch Chrstn. H. Schmid, Leipz. 1779. 8. — On the alliance of natural History

story and Philosophy with Poetry ein Aufs. von Th. Percival, in s. Moral and Litter. Dissertat. Lond. 1784. 8. — On the nature and essential characters of Poetry as distinguish'd from Prose, by Dr. Barnes, in dem 2ten Bde. der Mem. of the Liter. and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, in der Uebers. dieser Mem. Leipz. 1788. 8. 2 B. — Letters on Litterature, by Rob. Heron, Lond. 1785. 8. — In dem Botanic Garden, a Poem. L. 1788. 4. finden sich, zwischen den vier Gesängen, Gespräche, worin der wesentl. Unterschied zwischen Poesie und Prose, die Verwandtschaft zwischen Poesie und Mahlerey, Poesie und Musik, u. s. w. sehr gut aus einander gesetzt worden sind. — On Poetry, considered as an imitative art, von Th. Twining, bey s. Uebers. der Dichtkunst des Aristoteles, Lond. 1789. 4. (Die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort, **Nachahmung**, von der Poesie gebraucht wird, und der Sinn, in welchem Aristoteles von ihr es gebraucht hat, werden darin bestimmt, und die Geschichte dieses Begriffes allgemein angegeben.) — The Alliance of Musik, Poetry and Oratory, by Ans. Bayly, Lond. 1789. 8. (Dem Verf. zu Folge ist Musik die Grundlage auf welche alle Poesie und Beredsamkeit ausgeführet werden muß.) — — In **deutscher** Sprache: Anleit. zur Poesie, worin ihr Ursprung, Wachsth. Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht . . . wird, Bresl. 1725. 8. — Von dem Mittelmäßigen in der Dichtkunst, eine Abhandl. im 2ten B. S. 242 der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache. — Untersuchung, wie weit sich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne, ebend. im 8ten B. S. 254. — C. F. Brämers Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst, Danz. 1744. 8. — Von dem Wesen und wahren Begriffe der Dichtkunst, von Mich. Conr. Curtius, bey s. Uebers. des Aristoteles, Han. 1753. 8. — Ueber das Natürliche in der Dichtk. in den Lyr. Eleg. und Epischen Poesien, Halle 1759. 8. — Bemerk. über die Dichtkunst und die Dichter, von D. Gottl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Von dem höchsten Grundsatze der Poesie, und von der Eintheilung der Poesie, von J. A. Schlegel, bey s. Batteux, S. 185 und 249 der Ausg. von 1770. — Von der heiligen Poesie; von der Natur der Poesie, und von der Sprache der Poesie; von der Darstellung des Dichters, von Fr. W. Klopstock, vor dem Messias, in dem Nordischen Zuschauer (und in s. Kleinen Poet. und Pros. Werken, Leipz. 1771. 8.) und in den Fragm. über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1781. 8. — Ueber den Begriff der Dichtkunst, eine Abhandl. in dem 1ten St. der Samml. vermischter kleiner Schriften, Bützow 1764. 8. — Laokoon, oder über die Gränzen der Mahlerey und Poesie . . . von Gotth. Ephr. Lessing, Berl. 1766. 8. verm. ebend. 1788. 8. Engl. 1767. verglichen mit dem 1ten der Kritischen Wälder. — J. M. Klefeker von dem Einflusse der sch. Wissensch. in die Gottesgelahrtheit, Hamb. 1770. 8. — In wie weit die Aesthetik der Gottesgel. schaden könne? ein Aufs. in den Abhandl. und Poesien, Königsb. 1771. 8. — Von deutscher Art und Kunst . . . Hamb. 1773. 8. — Zerstreute Anmerk. über die Dichtkunst in den Verm. Urtheilen und Aufsätzen, Riga 1774. 8. — Ueber die Willkührlichkeit und Richtigkeit theoretischer Regeln, von W. Bürger, im D. Museum, May 1776. vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 22. S. 81 u. f. — Ueber die schönen Wissenschaften, ein Fragm. von Claudius, Marp. 1778. 8. (Wahrscheinlicher Weise der, auch im D. Museum abgedruckte Aufsatz, worauf in eben dieser Schrift sich eine Antwort (von Garve) findet.) — Ueber Dichtkunst, in Verbindung mit Religion, eine Abhandl. von A. H. Niemeyer, bey s. Gedichten, Leipz. 1778. 4. — Gedanken über die Dichtkunst, von dem P. Castiglione, im 2ten St. der Chronologen, Frft. 1779. 8. — Etwas über die Poesie, von Joh. Chrstph. Jac. Wucherer, Bayr. 1780. 4. — Ueber den Einfluß der schönen in die höhern

höhern Wissenschaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayerischen Akademie, Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Ueber die Dichtkunst, eine Abhandl. in dem preußischen Tempe, Königsb. 1781. 8. — Von der dreyfachen Kraft der Dichtkunst.. (von Chr. Dan. Voß.) Helmst. 1782. 8. — Betrachtungen über die Dichtkunst, von K. F. Kretschmann, vor dem zweyten B. s. W. Leipz. 1784. 8. — Ueber den Zweck der Dichtkunst, eine Abhandl. vor dem 34ten B. der N. Bibl. der sch. Wissensch. — Vom Ursprunge und Wesen der Poesie, von dichterischer Sprache, von Metrum oder Versarten, und den richtigen Gründen der Eintheilung der Dichtungsarten, das 12te Kap. in dem Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. — Aesthetische Gespräche, Bresl. 1788. 8. (Gegen den Gebrauch der Mythologie, der Reime und des Sylbenmaßes gerichtet, ohne einen einzigen bestimmten und deutlichen Begriff darüber.) — Die 7te Betr. aus K. H. Heydenreichs System der Aesthetik, Leipz. 1790. 8. S. 237. handelt vom Wesen der Poesie, von der Eintheilung der Werke der Poesie, u. s. w. —

Von dem **Werthe**, oder **Unwerthe**, und von der **Schädlichkeit** oder **Nützlichkeit der Poesie**, in Rücksicht auf Sitten, u. d. m. handeln ausser dem, was in den vorher bemerkten Schriften des Plato sich findet, besonders, in **lateinischer** Sprache: Apologeticus, sive de Poes. innocentia, von Ben. Menzini, unter dem Nahmen Benedetto Fiorentino, in s. W. Flor. 1680. 8. — De Futilitate Poetices, scr. Tanaq. Fader, Amstel. 1697. 8. — Eine lat. Widerlegung dieser Schrift (Exercitat. adv. Fabrum) von Frd. Wilh. Schütz erschien, Lips. 1698. 4. — Dissertat. qua Poet. veter. Roman. et Graecor. a contemtu scriptor. Parrhasianorum vindicat Seb. Korthold, Kil. 1703. 4. (Gegen die folgenden Reflexions des Le Clerc gerichtet.) — Io. Ant. Vulpii de utilitate Poet. Lib. Patav. 1743. 8. — De efficaci ad disciplinam publicam privatamque vetustissimor. Poet. doctrina von Chr. Gottl. Heyne, in s. Opusc. Acad. B. 1. S. 166. — De vi Poeseos in mores hominum, Diss. II. scr. Io. G. Eccius, Lips. 1781. 4. — De utilitate ex poetar. inprimis veter. iusta lectione capienda, scr. I. Gurlitt, Magd. 1786. 4. — — In **italienischer** Sprache: Il Lasca, Dial. d'Ormanozzo Rigogoli, Fir. 1584. 8. (gegen die Dichtkunst) — Dell' eccellenza della Poesia, Dial. di Cosimo Gagi, Rom. 1586. 4. — Declamazione in difesa della poesia, di Guil. Ces. Capaccio, Nap. 1612. 4. — Oraz. apologetica in lode della poesia d'Agostino Relli, Perug. 1616. 4. — Disc. in difesa della Poesia, von Fr. Pellicani, in s. Discorsi, Mac. 1647. 4. — Se la Poesia influisca sul bene della Societa e come possa essere oggetto della Politica: Dissert. dall Ab. Clem. Sibilati, Mant. 1771. 4. — — In **spanischer** Sprache: Panegirico por la Poesia, por Fern. de Vera, Montil. 1627. 4. — — In **französischer** Sprache: Defense de la Poesie et du langage des Poetes, à Mde. des Loges, par Marie Jars de Gournay, Par. 1619. 12. und in der Samml. der Schriften dieser Dame, Par. 1641. 4. — Defense contre les accusateurs de la Poesie à Mr. Chapelain . . . p. Jean L. Guez de Balzac, Par. 1657. 12. — Nouv. reflex. sur l'art poet. p. le P. Bern. Lamy, Par. 1678. 12. und bey s. Rhetorique, Amst. 1712. 12. (Der Mönch hat, zum Theil, das französisch gesagt, was Le Fevre vor ihm lateinisch gegen die Poesie, gesagt hatte.) — Methode d'etudier et d'enseigner chrétiennement les Poetes, p. le P. Louis Thomassin, Par. 1681-1682. 8. 3 Bde. (Ein zwar, zur Ehre der Dichter und Dichtkunst, gut gemeintes, aber höchst weitschweifiges und langweiliges Werk.) — Adr. Baillet hatte, in s. Jugemens des Savans allerhand bittre Urtheile über die Dichter, welche von der Liebe gesungen, eingemischt; dieses rügte Menage in

in s. Anti-Baillet, vorzügl. im 144 Kap. (im 7ten B. Th. 2. S. 151 u. f. der Jugemens, Ausg. von 1725. 12.) und Baillet rechtfertigte s. Meynung, in der Vorrede vor dem 1ten Th. des dritten Bandes dieser Ausg. — Pensées sur les Poetes et sur la Poesie, von Et. Le Clerc, in den Parrhasian. Amst. 1699. 12. Deutsch vor Pietschens Ged. Königsb. 1724. und mit Anm. im 6ten B. oder 24ten St. S. 531 der Beytr. zur crit. Gesch. d. d. Sprache, Leipz. 1740. 8. (Auch dieser Verf. baut auf dem, was Le Fevre gesagt hatte, weiter) — Defense de la Poesie, von Wilh. Massieu, im 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und vor s. Histoire de la Poesie franç. Par. 1739. 12. — Disc. apologetique en faveur de la Poesie et des Poetes von Fr. Gaçon, als Vorrede vor s. Uebers. des Anakreon, Roterd. 1712. 8. — Eine Lettre von H. Camusat über die Dichter, welche von der Wollust gesungen haben, vor den Oeuvr. de Chaulieu, Par. 1731. 12. Deutsch im 5ten B. S. 157 u. f. der Samml. verm. Schriften, Berl. 1762. 8. — Defense de la Poesie, von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. und das erste Kap. in s. Reflex. sur la Poesie, Oeuvr. B. III. S. 5 u. f. Par. 1747. 12. — Plaidoyers en faveur de la Poesie . . devant le public, Par. 1740. 12. — Auch läßt, im Ganzen, sich noch der bekannte Discours des J. J. Rousseau über die Nachtheile der Wissensch. überhaupt, so wie die verschiedenen Widerlegungen desselben, hieher rechnen. — — In englischer Sprache: Apology for Poetry, von J. Harrington, vor s. Uebers. des Ariost, Lond. 1591. f. — Defence of Poesy, von Phil. Sidney, bey s. Arcadia, Lond. 1613. 4. Einzeln, mit einer Schrift von Ben Jonson, Lond. 1787. 8. — — In deutscher Sprache: Ueber die Wirkung der Poesie auf Sitten, eine Preisschrift von J. G. Herder, in dem 1ten Th. S. 25 der Abhandlungen der Bayerischen Akademie, München 1781. 8.

Von dem Ursprunge der Poesie überhaupt handeln, in italienischer Sprache: Cesarotti, Vom Ursprunge und Fortgange der Poesie, vor s. Uebers. zweyer Trauerspiele des H. v. Voltaire, Ven. 1762. 8. Deutsch im 2ten Bde der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — — In französischer Sprache: Ausser dem, was in des Condillac's Essai sur l'origine des connoissances humaines . . . Amsterd. 1746. 12. 2 B. vorkommt, und vorzüglich erwogen zu werden verdient — Traité de l'origine de la Poesie . . . p. Mr. de la Fevrerie, in dem Extraord. du Mercure galant, 28t. B. October 1684. S. 57=123. (Bestreitet die Meinung, daß die Poesie aus der Begeisterung entsprungen, und also eine besondre Gabe von der Gottheit sey.) — Disc. sur l'origine de la Poesie . . . p. le Sr. Frain du Tremblay. Par. 1713. 8. (Gegen diejenigen gerichtet, welche die Mythologie zur Quelle der Poesie machen. Der Verf. sieht das alte Testament dafür an; und zieht nun die Folge hieraus, daß jene auf keine Art zum Wesen der Poesie gehöre.) — — In englischer Sprache: Dissertat. concerning the origin and progress of Poetry in general, von Lud. Crusius, vor s. Lives of the Rom. Poets, Lond. 1726 und 1733. 8. 2 B. — A dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of Poetry and Musik . . by Dr. Brown, Lond. 1763. 4. — Some observat. on Dr. Br. Dissertat. Lond. 1763. 4. — Remarks on some observat. . . . Lond. 1664. 8. — Das erste Werk, etwas verändert, unter dem Titel: The history of the rise and progress of Poetry through its several species, Lond. 1763. 8. Franz. Par. 1768. 8. Deutsch, nach der ersten Ausgabe, mit Auszügen aus den beyden vorher angeführten Schriften, und eigenen Anmerk. von J. J. Eschenburg, Leipz. 1769. 8. Ital. durch Piet. Crocchi, Flor. 1771. 8. — In den Essays on various subjects of Taste and Criticism, Lond. 1780. 12. findet sich ein Aufsatz über

über die Natur, den Ursprung und Fortgang der poet. Composition. — — In deutscher Sprache: Ausser dem, was in der Abhandlung von dem Ursprunge der Sprache . . . von H. Herder, Berl. 1772. 8. hierüber vorkommt, — Anmerkungen vom Ursprunge der Poesie, in dem 5ten Th. der auserlesenen Anm. über wichtige Materien und Schriften, Leipz. 1710. 8. (von Gottl. Stolle.)

Von der Geschichte der Poesie im Allgemeinen: Projet et plan d'une Histoire générale de la Poesie, chez les peuples qui l'ont cultivée avec le plus de succès, von Louis Racine, in dem 11ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Ueber den Nutzen der Vergleichungen verschiedener Ausarbeitungen verschiedener Genies über denselben Gegenstand; und Dichterparallelen, von L. G. Crome, Gött. 1772. 8. und in s. Kl. Philol. Schriften, Leipz. 1779. 8. — Ueber die Hauptepochen in der Geschichte der Dichtkunst, drey Abhandlungen in dem 1ten und 2ten Bde. des Magazins der Künste und Wissenschaften, Gotha 1776=1778. 8. — Versuch einer natürlichen Geschichte der Poesie, in dem 38ten B. S. 1. und 177 der N. Bibl. der schönen Wissensch. (aus Marmontels Elements de la Litterat. gezogen.) — In den Mem. de l'Acad. de Berlin finden sich verschiedene Abhandlungen über den Einfluß der Wissenschaften auf die Poesie von H. Merian, welche, im Ganzen, zu der Geschichte derselben gehören, und wovon vier, deutsch durch Joc. Bernoulli, Leipz. 1784=1786. 8. 2 B. erschienen sind. — Fragmente vom griechischen und modernen Genius, ein Parallelversuch von F. B. im 1ten B. der Akad. der sch. Redekünste, Berl. 1790. 8. S. 47. (S. vorher, Cesarotti und Brown.) — —

Von der Geschichte der Poesie bey bestimmten Völkern: Natürlich kommt diese, immer auch in den verschiedenen Geschichten der Wissenschaften und der Litteratur überhaupt vor; ich will also, wenigstens, einige dieser hier anführen, als in italienischer Sprache: Discorso sopra le Vicende della litteratura von dem Abt C. Denina, Tor. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. verm. Berlin 1784. 1785. 8. 2 Th. (Der größte Theil jenes Werkes betrift, wie natürlich, die Poesie; und der Verfasser geht die Geschichte derselben bey den mehresten Europäischen Völkern, so wie bey den Arabern, durch; aber, ob das Werk sich gleich angenehm genug liest: so ist es doch, wie die mehresten Schriften des H. Abtes, sehr flüchtig geschrieben.) — Dell' origine, progresso e Stato actuale d'ogni Letteratura, dell S. D. Juan Andres, Parma 1782. 4. Spanisch, von dessen Bruder, C. Andres, Mad. 1784. 8. 2 Bde. (Ob mehr von dem Werke erschienen ist, weiß ich nicht; der Verf. leitet die Cultur der neuern Völker gänzlich von den Arabern her.) — — In französischer Sprache: Essais sur l'Hist. des belles lettres et des sciences et des arts, p. Mr. Juvenel des Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. Deutsch, Leipz. 1749=1752. 8. 2 Th. (Abgerechnet, was der Verf. über die Geschichte der französischen Poesie im 2ten B. sagt, ist das Uebrige höchst mittelmäßig. — Considerations sur les revolutions des Arts, Par. 1755. 12. (von dem Abt Guil. Alex. Mehegan, und nichts als allgemeines, oberflächliches Geschwätz.) — Tableau des revolutions de la Litterature anc. et moderne, p. Mr. l'Abbé de Cournand, Par. 1786. 8. (Das Werk besteht aus eilf Abschnitten, als Vues générales; de la Grece; des Latins; de l'Italie; de l'Espagne; du Portugal; de la France; de l'Angleterre; de l'Allemagne; des autres Nations de l'Europe; des Arabes; und enthält gröbstentheils nichts, als ganz gut gesagte Allgemeinsätze. — Von deutschen Schriftstellern: Wir haben der Bücher dieser Art genug; aber so viel ich weiß, kein einziges, welches sich durch philosophischen Geist auszeichnete. Ich will, indessen, einige hersetzen, als P. E. Bertrams Entwurf einer Geschichte der Gelahrtheit, Halle 1764. 8. worin der sechste Abschnitt ein Verzeichniß von Werken über

die Dichtkunst und von Dichtern enthält. Hodegetischer Entwurf einer vollständigen Gesch. der Gelehrsamkeit von Hier. Andr. Mertens, Augsb. 1780. 8. 2 Th. worin im 2ten Th. S. 275 sich eine Rhapsodie über die sch. Wissensch. findet. — — Eigentlicher aber handeln von dieser Geschichte: Della Storia e Ragione d'ogni Poesia di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Mil. 1739-1752. 4. 5 Th. in 7 B. (der theoretische Theil ist sehr alltäglich; der historische nur bey der italienischen Poesie vorzüglich brauchbar.) — — Auch gehört noch, im Ganzen, das Werk des Gravina, Della Ragione Poetica, Lib. II. Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. in so fern hieher, als der V. mehr die, von den Dichtern beobachteten Regeln, wie eigene Ideen vorträgt, und so, größtentheils, nur von diesen Dichtern handelt. Er hat sich, indessen, blos auf griechische, römische, und einige der ältern italienischen Dichter eingeschränkt. — Ferner, Chr. H. Schmids Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, Leipz. 1781. 8. (Das Werk erschien ursprünglich, mit dem Titel: Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen, Leipz. 1767-1769. 8. in 2 Th. nebst einer Sammlung von Zusätzen; nachher, mit Weglassung des Theoretischen, unter der Aufschrift, Litteratur der Poesie, und endlich unter dem obigen, welcher den Innhalt desselben zur Gnüge anzeigt.) — —

Ueber die **Geschichte**, den **Geist**, und die **Eigenheiten** der Poesie bey den **Griechen**: Ausser den vorher angezeigten Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter, und dem was bey den einzeln Artikeln von ihnen, als Aeschylus, Aristophanes, Euripides, Homer, Pindar, Sophokles, imgleichen Comödie, Drama, Lied, Lyrisch, Trauerspiel u. a. m. in diesem Werke angezeigt worden ist, und darüber sich in den verschiedenen Commentatoren der Dichtkunst des Aristoteles findet, handeln, in **lateinischer Sprache**, davon: De Poesia Graecor. Auct. Abd. Praetorio, Bas. 1561. 8. — De Re poet. Graecor. Lib. IV. c. adnot. Mich. Neandri coll. Io. Volandus, Lips. 1582. 8. 1613. 8. (betreffen blos die Prosodie.) — Praelect. de Poesi Graecor. scr. Th. Warton, Ox. 1769. 4. — Plan der Gesch. der Poesie, Beredf. Mus. Mahl. und Bildhauerkunst, unter den Griechen, von C. C. L. Hirschfeld, Kiel 1770. 8. — De antiquae gr. Poeseos indole, G. Dav. Koeler, Gott. (1783.) 8. (Ob die Fortsetzung davon erschienen ist, weiß ich nicht?) — Histor. Poes. gr. brevior. ab Anacr. usque ad Meleagr. . scr. C. Gottl. Sonntag, (Lips.) 1785. 8. — Auch gehört noch im Ganzen hieher: Literar. artiumque inter antiquior. Graec. conditio ex Musar. aliorumque deor. nominibus muniisque declarata, von Chr. G. Heyne, im 2ten B. S. 299. f. Opusc. Acad. Gott. 1787. 8. — — In **italienischer Sprache**: Della Poetica di Franc. Patrici, la Deca istoriale . . . Fer. 1686. 4. (Ungeachtet der Verf. die Geschichte der Dichtkunst bis ins 14te Jahrh. herabführt: so hat er vorzüglich sich doch nur bey der Geschichte der griechischen Dichtkunst aufgehalten.) — — In **französischer Sprache**: Recherches sur les combats et sur les prix proposés aux Poetes . . . parmi les Grecs et les Rom. von Fr. du Belloy, Sieur du Resnel, in dem 19ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — — In **deutscher Sprache**: In Ch. A. Clodius Versuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767-1769. 8. 4 St. finden sich Betrachtungen über die vornehmsten griechischen Dichter, oder vielmehr über die Sittlichkeit in ihren Gedichten; aber, wenn es gleich an einzelen guten Bemerkungen darin nicht fehlt: so scheint der Verf. doch keinen festen, bestimmten Gesichtspunkt gehabt zu haben. — In dem Versuch einer pragmatischen Litterargeschichte, von J. J. Rambach, Halle 1770. 8. findet sich, S. 99 eine Probe der Geschichte der Dichtkunst, vornehmlich der Griechen; aber

aber es ist eine wahre Probe. — Einzele, vortrefliche Bemerkungen finden sich im Laocoon, in den Fragm. über die neuere teutsche Litteratur (bes. 2te Samml. S. 258), in den Kritischen Wäldern, u. a. m. — so wie allerhand hieher gehörige Aufsätze, in dem, bey dem Art. Alten angezeigten Humanistischen Magazin, als Ueber den Geschmack der Alten in Tropen und Vergleichungen (B. 1. S. 212.) — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Der Aufsatz von den musikalischen Wettstreiten der Alten, im 7ten B. der N. Bibl. der sch. Wissenschaften, und verschiedene der, bey dem Art. Alten bereits angeführten Schriften. — —

Ueber die **Geschichte**, den **Geist**, die **Eigenheiten der Poesie bey den Römern**: Dissertat. upon the most celebrated Roman Poets, by Addison . . . Lond. 1721. 8. — Essai histor. de la Litterature des Romains, Dubl. 1724. 12. — Considerations sur l'Origine et les progrès des belles lettres chez les Romains et les causes de leur decadence, p. le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutsch, Bresl. 1755. 8. — De Collegio Poetar. Romanor. Pr. Ioa. Chr. Wernsdorf, Helmst. 1756. 4. — Disc. sur la Question: Si le Siècle d'Auguste est préférable au Siècle de Louis XIV. p. le C. d'Albon, Par. 1784. 8. — S. übrigens die Art. **Aeneis, Plautus, Terenz, Alten**, u. a. m. so wie diejenigen, welche von den verschiedenen Dichtungsarten handeln. — —

Ueber die **lateinische** Poesie in den **mittlern Jahrhunderten**: Dissertat. de ficta medii aevi barbarie, inprimis circa Poesin latinam, Auct. Polyc. Leisero, Helmst. 1719. 4. — Pensées sur la decadence de la Poesie latine, von dem P. Brumoy, in den Mem. de Trevoux, May 1722. S. 905-917. und in dem Journ. des Savans, März 1723. S. 287 u. f. — —

Ueber die **Geschichte**, den **Geist** und die **Eigenheiten der italienischen Poesie, in chronologischer Ordnung**: La Cavaletta, overo della Poesia Toscana, Dial. von Torq. Tasso, bey s. Gioje di rime e prose, Vin. 1587. 12. und im 4ten Th. s. Opere, Fir. 1724. f. — Apollon ou l'Oracle de la Poesie Italienne et Espagnole, avec un Commentaire sur tous les Poetes Italiens et Esp. p. Mr. Bense Dupuis, Par. 1644. 8. — Istoria della volgar Poesia, da Giov. Mar. Crescimbeni, Rom. 1698. 4. Commentari intorno alla Storia della volgar Poesia, R. 1702-1711. 4. 5 B. Neue Ausgabe, in welcher die Commentar. in den Text aufgenommen worden sind, Ven. 1731. 4. 6 B. (wovon jedoch der letzte nichts, zur Geschichte gehöriges, enthält.) — Disc. sur l'Histoire et le genie des meilleurs Poetes italiens, in der Bibl. Italique, Gen. 1728. u. f. im 1ten B. S. 223-278. im 2ten B. S. 176-324. (ursprünglich von dem Marq. Maffei geschrieben, aber im Originale mir nicht bekannt.) — Della novella Poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della Poesia italiana Lib. III. Ver. 1732. 4. (In dem 1ten Buche handelt der V. von den, in der Manier der Griechen und Römer, von den Italienern geschriebenen Gedichten; in dem 2ten von dem, worin eigentlich die wahre Italienische oder Toscanische Poesie, wie er sich ausdrückt, besteht; in dem 3ten von der Sprache, den Versen und dem Reime der Italiener, und von dem italienischen poetischen Ausdrucke, in Vergleichung mit Römern, Griechen, Hebräern, Franzosen, Spaniern und Italienern) — Lettera intorno all' Invenzione uscite dal regno di Napoli, im 5ten B. S. 229-264 der Raccolta d'opusc. scient. e filol. Ven. 1732. — Della Poesia italiana di Gius. Mar. Andrucci (Quadrio) Bol. 1734. 4. — Dissertat. de rhythmica veter. Poesi, et origine Ital. Poeseos, von Lud. Ant. Muratori, im 3ten Bde. S. 660-712 s. Antiquit. Ital. med. aevi, Mediol. 1740. f. — Dissertation upon Italian Poetry, by Gius. Baretti, Lond. 1783. 8. womit ich gleich

Ebendesselben Account of the manners and customs of Italy, Lond. 1767. 8. 2 B. verbinden will. — Lettere di Virgilio a' legislatori della nuova Arcadia, von Sav. Bettinelli, Algarotti, u. a. m. Ven. 1758. 8. und im 7ten B. der Werke des erstern, Ven. 1783. Französisch, Par. 1788. 8. Lettere inglese, von ebend. Ven. 1766. 8. und ebenfalls im 7ten B. s. Opere. Discorso sopra la Poesia italiana, von ebend., im 5ten B. s. Opere. — Saggio sopra la letteratura Italiana, di C. Denina, Tor. 1762. 12. — Versuch über den Character und die Werke der besten italienischen Dichter, Brschw. 1763-1764. 8. 2 B. von Joh. N. Meinhard; Ebend. mit einer Fortsetzung von C. J. Jagemann (über die Satiren des Ariost) 1774. 8. 3 Th. — Rifleſſioni ed esempii sopra l'eloquenza italiana . . . dell' Abate Mar. Ghigi, Ven. 1767. 8. 2 B. verm. ebend. 1772. 8. 3 B. (das mehreste besteht in Auszügen aus Dichtern und Prosaisten) — Reflex. sur l'etat actuel de la poesie italienne, im 1ten Bde. S. 390 der Variétés liter. Par. 1768. 12. 4 B. — Reflex. sur l'esprit de la litterat. ital. ebend. im 4ten B. S. 32. — Nachr. von den ältesten erotischen Dichtern der Ital. Han. 1774. 8. — Italienische Anthologie, aus poetischen und prosaischen Schriftstellern, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. von Frdr. Schmitt) — Lettres sur la Litterature et la Poesie italienne, Flor. 1778. 8. — Die vorzüglichsten italienischen Dichter im siebzehnten Jahrhundert, Heidelb. 1781. 8. (von Fr. A. K. Werthes.) — Disc. sul gusto presente delle belle lettere in Italia, von J. Piedemonte, bey s. ital. Uebers. des Homerischen Hymnus an die Ceres, Bass. 1785. 8. Deutsch von C. J. Jagemann, Halle 1788. 8. — Del Gusto presente della Litterat. Ital. del S. Dottore M. Borsa... Ven. 1784. 8. — Del Carattere del gusto Ital. Ven. 1785. 8. — Des Werkes des Quadrio ist bereits vorher gedacht. — — Noch finden sich Nachrichten über die Geschichte der Poesie in der Storia della Letteratura ital. di Girol. Tiraboschi . . . Mod. 1772-1782. 4. 10 B. in 13 Th. Fir. 1780. 8. Deutsch, Auszugsweise, bis zum Ausg. des 15ten Jahrh. durch C. J. Jagemann, Leipz. 1777-1781. 8. 3 B. — In dem Werke des Bettinelli, Del risorgimento d'Italia negli Studi, nelle Arte . . . Bas. 1776. 8. 2 B. und in s. Opere, Ven. 1783. 8. 3 B. — In den Vicende della Coltura . . . della Sicilia, di Piet. Nap. Signorelli, Nap. 1784. 8. 2 B. — In dem Magazin der Italienischen Litteratur, von C. J. Jagemann, Weimar und Dessau 1777-1785. 8. 8 Bde. — Und die Bibl. dell'Eloquenza italiana, des Fontanini, Ven. 1706. 8. mit vielen Zus. von Apostolo Zeno, ebend. 1753. 4. 2 B. liefert in der 3ten Classe, B. 1. S. 126 u. f. ein Verzeichniß von Werken der Dichtkunst und über die Dichtkunst; und in der 4ten ebend. S. 360 ein Verzeichniß von dramatischen Schriften. — — Von Journalen der Italiener sind mir bekannt: Giorn. dei Letterati in Roma, R. 1668-1681. 4. — Il Giorn. Veneto de' Letterati, Ven. 1671-1680. 4. — Giorn. de' Letterati in Parma, Parm. 1686-1690. 4. — Giorn. de' Letter. in Mod. 1692-1697. 4. — Giorn. de' Letterati d'Italia, Ven. 1710-1740. 12. mit Innbegriff der Supplemente, 43 Bde. — Osservat. litterar. Ver. 1737-40. 8. 6 Bde. — Novelle litterar. Fir. 1740. 4. — La frusta letteraria, Rov. 1763. 8. von Baretti. — Giorn. de' Letter. di Pisa, Pis. 1771-1780. 8. 2 Bde. — Efemeride literar. R. 1772. 4. — Nuovo Giorn. de' Letterati d'Italia, Modena 1773 u. f. 12. 36 Bde. Auch gehört zu diesen noch die Bibliotheque Italique, Gen. 1728 u. f. 8. 18 Bde. — S. übrigens die Art. **Arcadia, Dichter, Comödie, Drama**, und alle die, welche von den einzeln Gattungen der Dichtkunst handeln. — —

Von der Geschichte, den Eigenheiten, u. s. w. der **spanischen** Poesie; Ausser den Werken, welche von dem Ursprunge der

der Sprache handeln, als des Bern. Aldrete Origen y Principio de la Lengua Castellana, R. 1606 und 1674. f. Des Greg. de Mayans Origenes de la Lengua Esp. Mad. 1737. 8. u. a. m. — Letra . . . sobre la origen de la Poesia Española, von dem ersten Marq. de Santillana, bey dem 1ten B. der Coleccion de Poes. Castellanas escr. delante el Siglo XIV. Mad. 1779. 4. — Disc. de la Poesia Castellana von D. Gonzalo Argota de Molina, bey dem Conde Lucanor des D. Manuel, Sevilla 1572. 4. Mad. 1642. 4. (handelt aber eigentlich nur von der Poesie des Gedichtes, bey welchem er abgedruckt worden.) — Apollon, ou l'Oracle de la Poesie Ital. et Espagnole . . . p. Mr. Benie du Puis, Par. 1644. 8. — Der Artikel Poesia, in dem, von Jos. de Miravel, ins Spanische übersetzten Moreri — Origenes de la Poesia Castellana . . . por D. L. J. Velazquez, Mal. 1754. 4. Deutsch, mit vielen Zus. von Joh. Andr. Dieze, Gött. 1769. 8. — Letters conc. the Spanish Nation, von Edw. Clarke, Lond. 1763. 4. (ihre Einseitigkeit und Unrichtigkeit ist bekannt.) — Ein Aufs. im 1ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. (von Dan. Schiebeler) — Memor. para la historia de la poesia y poetas Espan. der erste Band der Obras posth. des Mart. Sarmiento, Mad. 1775. 4. (gehen nur bis ins funfzehnte Jahrh.) — Lettera del S. Juan Andres al Commend. Valenti, Crem. 1776. 8. — Saggio Stor. Apolog. della Letterat. Spagnuola, dell' A. D. Xav. Lampillas, Gen. 1778-1781. 8. 6 B. vergl. mit den Lettere del S. A. Tiraboschi e Bettinelli con le risposte del S. A. Lampillas, R. 1781. 8. — Letters from an Engl. Traveller in Spain on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom, Lond. 1781. 8. — — Auch können dazu noch dienen der Viage del Parnaso des Mig. Cervantes, Mad. 1614 und 1714. 4. so wie der Laurel de Apolo des Lope Fel. de Vega, Mad. 1630. 4. und das Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur, von J. F. Bertuch, Weimar und Dessau 1780-1782. 8. 3 Bde. — Was in unserm Morhof (Unterr. von der deutschen Sprache und Poesie, Kiel 1682. 8. Kap. 3. S. 211.) sich findet, ist sehr unzulänglich — und in des Raph. Mohedano und Pet. Roderigo Historia literaria de España, Mad. 1777. 4. 5 B. wird derselben nur im Allgemeinen gedacht. — — Unter den **Journalen** der Spanier ist, das erste, unter dem Titel Diario, von Huerta, Mart. Salafranca, und Hier. Guig im J. 1737 u. f. herausgegeben worden; es hörte, nach ungefähr zwey Jahren, auf; und wurde dann, unter dem Titel: Aduna critica o Hebdomadario de los Sabios, von Mig. de Flores bis zum J. 1763 fortgesetzt. Es besteht aus 3 B. oder 26 Num. 8, enthält aber nur von wenig, in die Dichtkunst einschlagenden Büchern, Anzeigen. Seit dem Jahre 1765 haben die Spanier sehr viele, von welchen die Biblioth. Espagn. B. 3. S. 55 u. f. Nachricht giebt, und wovon vorzüglich El Poeta Matritense hieher gehört. — —

Von der Geschichte u. s. w. der **portugiesischen** Poesie: Mem. histor. polit. et litterair. concernant le Portugal. . . . p. le Chev. d'Oliveyra, Amst. 1741-1743. 8. 2 Bde. — Einige Nachr. von der portugiesischen Litteratur, Frft. 1779. 8. (blos von Camoens) S. auch das Magazin der spanischen und portugiesischen Litterat. von J. F. Bertuch, Weim. und Dessau 1782. 8. 3 Bde.

Von der **Geschichte**, den **Eigenheiten** u. s. w. der **französischen** Poesie: Apologie des . . . Troubadours Avign. 1704. 8. — Observat. sur les Troubadours (von Le Grand) Par. 1781. 8. — Auch gehören noch zu diesem Zeitpunkt, die Vorreden zu den Fabliaux et Cont. . . . des XII. XIII. XIV et XV Siecl. Par. 1756 und 1768. 12. 3 B. — und zu den Fabl. ou Cont. du XII et du XIII Siec. P. 1778. 8 3 B. — Recueil de l'origine de la langue et poesie franc. Ryme et Romans von Cl. Fauchet, Par. 1581. 4. und in seinen,

nen, ebend. 1610. 4. gedruckten Oeuvr. S. 533 u. f. — De l'origine de la Poesie franç. das 7te Buch in des Et. Pasquier Recherches de la France, Par. 1607. 1621. 1643. 4. — Traité de la Poesie franc. in der Connoissance des bons livres, von Ch. Sorel, Amst. 1672. 12. S. 203-258. — Histoire et regles de la Poesie franc. p. Jos. Mervesin, Par. 1706. 12. Amst. 1717. 12. — Remarq. crit. sur l'Hist. de la Poes. Par. 1706. 12. (von St. Quentin.) — Lettre sur l'origine de la Poesie franc. von P. Dan. Huet, in den Mem. de Trevoux, März 1711. S. 471 u. f. und im 2ten B. S. 84 f. Dissertat. recueillies p. Tilladet, Haye 1714. 12. — Disc. sur quelques anc. Poetes et sur quelques Romans gaulois peu connus, von Ant. Galland, in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 424 u. f. in welcher Sammlung überhaupt sich noch mehrere Nachrichten von alten französischen Gedichten und Dichtungen befinden. — Remarq. sur la Poesie franc. von H. Louis de Lomenia, Gr. v. Brienne, bey Chalons Traité des règles de la Poes. franc. Par. 1716. 12. — Reflex. sur la Poesie franc. où l'on montre que ce qui distingue le vers de la Prose c'est uniquement le tour qui met de la suspension dans la phrase par le moyen des inversions ... p. le P. (Jean Ant.) du Gerceau, im Mercure des J. 1717. und einzeln, Amst. 1718. 12. — Defense de la Poesie frcs. ebend. — Lettres sur la Poes. franc. von de Longue, hinter s. Uebers. der Argenis des Barclay, und im Merc. Nouv. vom J. 1737. — Raisonnemens hazardés sur la Poesie franc. von ebend. Par. 1737. 12. — Hist. de la Poesie franc. ... par l'Abbé (Guil.) Massieu, Par. 1739. 8. (geht nur bis auf die Zeiten Franz des ersten; und, ob es gleich eigentlich das Hauptbuch seyn soll, doch sehr wenig befriedigend.) — Hist. de la Poesie franc. von Cl. Goujet, vor der, von Adr. Cl. de la Moriniere herausgebenen Biblioth. poet. ... depuis Marot jusqu'à nos jours, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Les Muses en France, ou hist. chronol. de l'origine, du progrès et de l'etablissement des belles lettres ... dans la France, p. J. M. Le Febre, Par. 1750. 12. — Connoiss. des beautés et des défauts de la Poesie et de l'Eloq. franc. Par. 1750. 8. und im 63ten Bde. S. 241 der Oeuvr. de Voltaire, Ausg. v. Beaumarchais. — Observat. crit. sur differens sujets de Litterature, p. Mr. (J. Mar. Bernard) Clement, Par. 1772. 12. 2 B. (Eine Schrift, welche, meines Wissens, ihren Verf. in die Bastille brachte.) — Essais de crit. sur la Litterat. anc. et moderne, von ebend. Par. 1785. 12. 2 B. — Discours sur l'origine et les progrès de la Poes. franc. vor dem 1ten Bde. der Annales poet. Par. 1776. 12. — — Beyträge dazu finden sich aber noch in verschiedenen andern Werken, als in der Grand et vrai Art de pleine Rhetor. des Fabri, Par. 1521 und 1544. 8. In dem Jardin de plaisance, Par. 1547. 4. In der Art poet. des Mesnardier, P. 1640. 8. In den Traités des Colletet über das Epigr. Sonnet und Schäferged. Par. 1658. 12. In der Dissertation des Cl. Genest über das Schäferged. Par. 1707. 12. — so wie in der Hist. litteraire de la France ... p. des Religieux Benedictins, Par. 1733-1756. 4. 11 Bde. — In der Hist. litter. du Règne de Louis XIV. p. Mr. (Claude Franc.) Lambert, Par. 1751. 4. 3 B. Deutsch, durch Gottfr. Benj. Funk, Coppenh. 1753. 8. 3 Bd. — In dem Siecle litteraire de Louis XV. Par. 1754. 12. 2 Th. — In den Deux Ages du gout et du genie franc. p. Mr. Dixmerie, Par. 1769. 8. — Mem. pour servir à l'histoire de la Litterature, von Palissot, Par. 1770. 1775. 12. und im 3ten Th. s. Oeuvr. Par. 1788. 8. — Hist. de la Literature françoise, p. Mr. Bastide, Par. 1773. 12. 2 B. — Les trois Siècles de notre Litterature ou tableau de l'esprit de nos ecrivains depuis François I. jusqu'à

qu'à 1772. p. Mr. Sabatier, P. 1772. 12. 3 B. verm. Amst. 1779. 12. 4 B. (welches eine Menge Gegenschriften, als Additions, ou Lettre critique; Lettre d'un Theologien; Lettre d'un pere à son fils; Les oreilles des Bandits, versch. Aufs. von Voltaire u. a. m. veranlaßte.) — La France litteraire cont.... les auteurs vivans et morts depuis 1751. avec la liste de leurs ouvrages, Par. 1756. 12. 2 Th. 1768. 8. 6 Th. 1778. 8. 6 Th. — Skizze einer Gesch. der französischen Litter. von dem Marq. de Paulmy, in der Litteratur und Völkerkunde, September 1783. —

— Journale von der französischen schönen Litteratur: Das älteste aller Journale ist, meines Wissens, in so fern die Bibliogr. Parisiana, s. Catal. omnium Libror. Par. annis 1643-1653. excusor. 4. 3 Bde. von Louis Jacob, als sie die Idee zu Anzeigen der neu erschienenen Schriften gegeben zu haben scheint; denn an und für sich selbst ist es nichts, als ein Titel-Verzeichniß. Der Schriften dieser Art sind, indessen, in der französischen Sprache, so viele, daß ich, um den Raum zu schonen, mich auf diejenigen einschränke, welche mit der Dichtkunst in näherer Verbindung stehen, als Mercure de France, angefangen, im J. 1672. von Jean Don. de Visé, unter dem Titel des Mercure galant. — Journal de Trevoux, ou Mem. pour l'Hist. des Sciences et des beaux Arts, seit 1701. (Unter dem Titel Esprit des Journaux de Trev. sind die besten Aufs. daraus, Par. 1771. 12. zusammen gedruckt worden.) — Journal litteraire, Haye 1713-1732. 8. 20 B. — Bibl. françoise ou Hist. litter. de la France, Amst. 1723. u. f. 8. 42 Bd. (von Den. Frc. Camusat) — Le Pour et le Contre, von Prevost, Haye 1733-1739. 8. 17 Th. — Observat. sur les Ecrits modernes, von den Aebten Desfontaines und Granet, Par. 1734-1743. 12. 35 Th. — Nouv. Bibl. ou Hist. litter. depuis 1738-1744. Haye 12. 19 Bde. — Lettres sur les Ouvrages de Litterature, von P. Clement, Par. 1740. 12. und Les cinq Années litreraires (1748-1752.) von ebend. P. 12. 4 Th. Berl. 1756. 12. 2 Bde. — Observat. sur la Litterature mod. von La Porte, Par. 1749-1752. 12. 9 Bde. — Biblioth. des Sciences et des beaux arts, Haye 1754 u. f. 8. — Année litteraire, Par. 1754. u. f. 12. von El. Catharine Freron (Zwey Abhandl. daraus über Litteratur und Kritik von dem Abt Grosier, sind, Deutsch, Frft. 1778. 8. erschienen.) — Journal Encyclopedique, Bouillon 1756 u. f. 8. — Mem. secrets pour servir à l'Hist. de la Republ. des Lettres en France, depuis 1762. Haye 12. 33 Bde. — Renommée litteraire von Jean Et. Lebrun de Granville. — — Auch mag die Hist. critique des Journaux, Besanç. 1718. 4. 2 B. Amst. 1734. 12. 2 B. von Denis Franc. Camusat hier eine Stelle einnehmen. — — Uebrigens liefern einige dieser Journale, auch zuweilen Anzeigen und Auszüge aus andern, als französischen Schriften. — —

Ueber Geschichte, Geist, Eigenheiten der englischen und schottischen Poesie: A Specimen of the critical history of the celtic Religion and Learning cont. an account ... of the Bards von John Toland, im 1ten B. S. 3 u. f. der Collection of several pieces ... Lond. 1726. 8. — Some specimens of the Poetry of the anc. Welsh Bardes ... by Evan Evans, Lond. 1764. 4. nebst einer lat. Dissertation de Bardis. — Die XIV der Critic. Dissertat. on the anc. Caledonians, by J. Macpherson, Lond. 1768. 4. S. 199 handelt von den Barden; Deutsch, Leipz. 1770. 8. — Translated Spec. of Welsh Poetry, by J. Walters, Lond. 1782. 8. — Musical and poetical relicks of the Welsh Bards, with a history of the Bards and an account of their Musik, by Edw. Jones, Lond. 1784. f. — Auch sind noch Nachrichten von eben diesen Barden in Giraldi Cambrensis Descript. Cambriae, Lond. 1585. 12. in Powels History of Wales, Lond. 1697. 4. in dem 2ten Bde. S. 468 des Criti-

Critical Essay on the ancient Inhabitants of the northern Parts of Great Britain and Ireland, by Mr. Innes, Lond. 1729. 8. 2 B. in dem 1ten B. S. 440 von Th. Pennants Tour to Wales, Lond. 1773-1783. 4. 2 B. zu finden. S. auch den Art. Ossian. — — Von den englischen Minstrels: Essay on the anc. Engl. Minstrels vor dem 1ten B. der Reliques of anc. Engl. Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. Deutsch, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. Französ. im 3ten B. S. 462 der Variétés litterair. Par. 1768. 12. 4 B. — — Von der neuern englischen Poesie: Advancement and reformation of modern Poetry . . . by J. Dennis, Lond. 1701. 8. — Dissertat. sur la Poesie angl. in dem 9ten B. S. 157-216 des Journal Litteraire, Haye 1713 u. f. — In der Idée de la Poesie angl. des Abt Yart, Par. 1749. 8. 8 B. finden sich, bey den Uebersetzungen, auch Raisonnements über die Dichter. — The History of the English Poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century . . . by Th. Warton, Lond. 1775 u. f. 4. bis jetzt 3 Bde. (Das Werk veranlaßte einige Kritiken, als Observations . . . Lond. 1782. 4. welche aber nicht von Bedeutung sind.) — Betrachtungen über die englischen Dichter, Berl. 1780. 8. — Critic. Essays on the Engl. Poets, by J. Scott, Lond. 1785. 8. — — Von der schottischen Poesie besonders: Essay on the origin of Scottish Poetry von Pinkerton, vor den Anc. Scottish Poems, Edinb. 1786. 8. (S. auch den Art. Ossian.) — — **Journale** von der englischen Litteratur, **in englischer Sprache**: Das älteste derselben ist, meines Wissens, das Weekly Memorial, Lond. 1682 u. f. 4. Ihm folgten die Miscell. Letters, L. 1694-1696. 4. — Memoirs of Litterature, von Mich. de la Roche, L. 1710-1714. f. 4 B. ebend. 1722. 8. 8 Bde. — New Mem. of Litter. von ebend. 1725-1727. 8. 6 Bde. — The present State of Letters, Lond. 1728-1734. — Monthly Miscellan. Lond. 1730. — The Gentleman's Magazine, L. 1731. 8. bis jetzt. — The litterary Magaz. Lond. 1735. — The Monthly Review, Lond. 1749. bis jetzt 85 Bde. — The critical review, Lond. 1756. bis jetzt 71 Bde. — **In französischer Sprache**: Bibl. Angl. Amst. 1717-1727. 12. 15 Bde. — Mem. litter. de la Grande Bret. Haye 1720-1724. 12. 16 Bde. (von la Roche und Chapelle) — Bibl. Britann. Haye 1735 u. f. 8. 25 Bde. — Journ. Britan. Haye 1751-1757. 12. 24 B. (von Maty) — **In deutscher Sprache**: Brittische Bibliothek, Leipz. 1756-1768. 8. 6 B. und 1 St. (von C. W. Müller) — Brittisches Museum für die Deutschen, von J. J. Eschenburg, Leipz. 1777-1780. 8. 6 Bde. — Annalen der brittischen Litterat. vom J. 1780. Leipz. 1781. 8. von ebend. —

Ueber **Geist, Geschichte, Eigenheiten der Poesie** bey den **Dänen** (mit Innbegriff der **Isländer**) De prisca Danor. Poesi, in der Litteratura Runica des Ol. Wormius, Hafn. 1631. 4. 1651. f. S. 163. — Nic. Wetterstein Dissert. de Poesi Skaldor. septentrional. Ups. 1717. 8. — Fab. Toerneri Dissert. de Poesi Skaldor. septentr. Ups. 1717. 8. (Ein Auszug daraus findet sich im 1ten St. S. 105 der Beytr. zur Crit. Hist. der deutschen Sprache, Leipz. 1732. 8.) — Eine, ungefähr in diesem Zeitpunkt, erschienene Schrift des Diurbergius, De Skaldis Veter. Hyperboreor. weiß ich nicht näher anzuzeigen. — Ioa. D. Koeleri Prol. de Skaldis, Alt. 1724 f. 1735. 4. — Biblioth. Runica, oder Nachr. von Schriftstellern über die runische Litterat. von Joh. Erichson, Greifsw. 1766. 4. — Ueber die verschiedenen Denkungsarten der alten Gr. und Römer, und der alten nordischen und deutschen Dichter . . . insbesondre in Rücks. auf die Götterlehre, von Gottfr. Schütz, im 1ten B. S. 431 f. Schutzschriften, Leipz. 1773. 8. — Sciagr. Hist. Litterar. Island. Auct. Halfd. Einari, Hafn.

Hafn. 1777. 8. — Von den Genien und Parzen der nordischen Völker, und von der großmüthigen Verachtung des Todtes, bey den nordischen Helden, bey den Erzählungen zur Kenntniß des nordischen Heydenthums, Hamb. 1778. 8. — Ueber die Runische Litterat. zwey Abhandl. im 2ten Bde. der Comment. Soc. Reg. Götting. und Vergleichung der nordischen und brittischen Alterth. in dem 4ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gött. — — Als Urkunde, oder als Beleg, gehört hieher die **Edda**; deren älterer Theil, vorgeblich, schon im 12ten Jahrh. von **Saemund** gesammelt seyn soll, und folgende Stücke enthält: 1) **Voluspa**, herausg. Lat. Dän. und Isl. von Pet. Joh. Resenius, Hafn. 1665. 4. Von Gud. Andreä, lat. ebend. 1673. 4. Deutsch, im 2ten Th. S. 183 der Volkslieder, so wie in den Ged. des Barden Sined (Denis) S. 5. Ausg. von 1775. Auch findet sich die letztere Hälfte im Barth. Antiq. Dan. 2) **Havamal** (Sittensprüche welche dem Odin zugeschrieben werden) ebenfalls, mit dem vorigen herausg. von Resenius. 3) **Runa** Capitule, mit dem vorigen herausgeg. von Resenius; Deutsch, im 2ten Th. S. 201 der Volkslieder. Auch ist noch eine einzele Ode (Vafthradnismal) mit einer lat. Uebers. und Anm. von Joh. Thorkelin, Hafn. 1779. 4. abgedruckt worden. Der spätere Theil derselben, gesammelt im Anfange des 13ten Jahrh. von dem Isländer **Snorre**, besteht aus 4) **Dämosagen**, oder mythol. Erzählungen, 49 an der Zahl, herausg. mit den vorigen von dem angef. Resenius, und, nach einer Upsalischen Handschrift, unter der Aufschrift: Hyperboreor. Atlant. s. Suiogothor. et Nordmannor. Edda ... opera et studio Ioa. Göranson, Upſ. (1745.) 4. Isl. Schwedisch und Lateinisch, aber nur 26 dergleichen Sagen, und sehr ungetreu. 5) **Kenningar**, oder dichterische Darstellungen von den Göttern, ebenfalls von Resenius herausg. Auszüge aus allen in den Monumens de la Mythol. et de la Poesie des anc. Peuples du Nord, von Mallet, Coppenh. 1756. 4. und im 2ten Th. s. Hist. de Dannemark, Gen. 1763. 12. 6 B. Engl. 1757. 4. Uebersetzt sämmtlich, ins Deutsche von Jac. Schimmelmann, mit einem lächerlichen Commentar, Stettin 1773. 4. Noch gehören zu ihr 6) **Liodsgreinir**, oder **Skalda**, die eigentliche Poetik, welche Jon. Rugbmann Lateinisch, aber nicht vollständig, herausgegeben hat. Nachrichten von der Edda, und Erläuterungen darüber, geben, unter mehrern: Suhms Crit. Hist. of Danmark, B. 2. S. 654-664. — I. Iohannaei Hist. Eccl. Island. Bd. 1. S. 203 u. f. — Ol. O. Nordings Dissertat. de Eddis, Hafn. 1735. 4. und in J. Oelrichs Opusc. Dan. et Suec. litterar. ... Brem. 1774. 8. — Briefe über Merkw. der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Th. 1. S. 145. Th. 2. S. 413. — Bref till H. Cancellie Rad. Suen Lagerbring, rörande the Islandske Edda ... Upſ. 1772. 8. von dem Kanzelleyrath Ihre, Deutsch, in — Isländische Litteratur und Geschichte, Gött. 1773. 8. (von A. L. Schlözer) — Gegen die, von diesem, geäußerten Zweifel, ein Brief von Ihre, in den Briefen über eine nach Island angestellte Reise, von Troil, Deutsch, Koppenh. 1779. 8. — Die vorher angeführte Sciagr. des Einari, in den beyden ersten Abschnitten. — Ein Aufs. im 5ten B. S. 216 u. f. der Bibl. der Romane, Berl. 1780. 8. — — Ueberbleibsel alter Nordischer Gedichte, welche hier an ihrer Stelle zu stehen scheinen, sind, einzeln, von verschiedenen, als von Ol. Verelius, (Upſ. 1664. 1672. 1692) von Gudm. Olofson, (ebend. 1695) von Joh. Peringskiold (Holm, 1715. f.) u. a. m. Lateinisch herausgegeben worden. Mehrere finden sich in des Saxo Grammat. Hist. Dan. Lib. XVI. Sor. 1644. f. Ex ed. Ad. Klotzii, Lipſ. 1771. 4. (einige 50 Lieder) In Th. Bartholini de causis contemtae a Danis adhuc gentilibus mortis, ſ. Antiq. Danic. Hafn. 1689. 4. In der Heimscringla, od. Chronik von Norden, des Snorro (Lat. Schwed. und Isl.)

Isl.) Durch Gudm. Olofson und Peringskiold, Holm. 1697. f. In Eric. Jul. Biörner Nordiska Kampedater, i. e. Histor. varior. in orbe hyperbor. antiq. Regum, Heroum et Pugil. Sagas continens, Holm. 1732. f. In Islands Landnamabock, h. e. Origines Island. Hafn. 1772. 4. Und eine eigene Sammlung, Kiämpe Büser, hat, in der neuern dänischen Sprache, Andr. Sofreenson Vedel 1591 und diese vermehrt, Pet. Syv 1695 besorgt. (S. Briefe über Merkw. der Litterat. Th. 1. S. 108. und 145.) Aus diesen verschiedenen Quellen sind wieder verschiedene andre Uebersetzungen und Nachahmungen, als Five pieces of Runic poetry . . . Lond. 1763. 8. — Anecdotes of Olave . . . to which are added eighteen Euloges on Hacco, King of Norway, by Jam. Johnstone, Lond. 1780. 8. — Runic Odes by Th. J. Mathias, 1781. 4. — Lodbrogs Sterbelied, von Hugh Downman 1782. 4. — Einige Gedichte in J. Sterling's Poems, 1789. 12. — Dramat. Sketches of the old northern Mythologie, by F. Sayers, Lond. 1790. 4. (drey Dramen) und verschiedene Gedichte in C. F. Weißens Lyr. Gedichten, Leipz. 1772. 8. 3 B. in den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. in den Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. u. a. m. gezogen worden sind. Auch gehören noch hieher, Nordische Blumen, von Frdr. Dav. Gräter, Leipz. 1789. 8. — — Ueber die Poesie der Dänen in den mittlern und neuern Zeiten: In J. E. Schlegels Fremden, Kopp. 1745-1746. 8. und im 5ten Th. s. W. S. 1 u. f. Kopp. 1770. 8. — Mercure Danois, Cop. 1753. 8. (Wie viel Stücke davon erschienen, weiß ich nicht?) — Mem. sur la Litterature du Nord, Copp. 1759-1760. 8. 6 St. (von Mallet.) — Ant. Fr. Büschings Nachr. vom Zustande der W. und Künste im dänischen Reiche, Kopp. 1754. 8. 2 B. — Briefe üb. Merkwürdigkeiten der Litterat. Schleswig 1766. 8. u. f. 3 Th. — Dänisches Journal, Koppenh. 1767. 8. Allgemeine Dänische Bibliothek. — Ess. sur l'état present des Scienc. Belles Lettres et Beaux arts en Norvege . . . Copp. 1772. 8. —

Ueber die Poesie der **Schweden**: Historiola litteraria Poetar. Suecor. Auct. A. Liden, Upf. 1769. 8. — Kurze Gesch. der sch. Wissensch. in Schweden, von Dalin, im 2ten B. des Schwedischen Museums, Wism. 1784. 8. — Bemerk. über die Schwedische Dichtkunst in unsern Zeiten, ebend. —

Ueber die Poesie der **Deutschen**: Von den verschiedenen Schriften über unsre **Sprache überhaupt**, begnüge ich mich mit der Anzeige der „Hauptepochen der deutschen Sprache, seit dem achten Jahrh.“ von Leonh. Meister, im 1ten und 2ten B. der Schriften der deutschen Gesellsch. in Mannheim, Mannh. 1787. 8. — und der, ebend. im 3ten B. S. 7 u. f. befindlichen Abhandl. über die Veränderungen und Epochen der deutschen Hauptspr. seit Karl dem Gr. von Will. Petersen — zu welchen auch noch die im 4ten B. ebend. 1788. 8. befindliche Vergleichung der Vorzüge der deutschen Sprache mit den Vorzügen der lat. und griech. Sprache von J. G. Trendelnburg gehört. — — Von der Poesie selbst: De origine Poes. in Germania et Septentr. Diss. Auct. Ulr. a Lingen. — Die Dissertat. des Cyriac. Spangenberg, De Bardis, ist mir nicht näher bekannt; und ich weiß nicht, ob es etwas anders, als seine, im Ganzen noch ungedruckte Schrift vom Meistersange ist? — De carminibus veter. Germanor. Dissert. II. Io. Lauterbachii, Ienae 1696 und 1698. 4. — „Von der alten vaterländischen Dichtkunst,“ die Vorrede zu den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. ebend. 1784. 8. — Ueber die Barden-Poesie, ein Aufs. in dem Archiv d. deutschen Parnasses, Bern 1776. 8. — Einige Nachr. in M. J. Schmidts Gesch. der Deutschen, Ulm 1778. 8. Th. 1. S. 508 u. f. — Ueber das Bardiet, von K. F. Kretschmann, vor dem 1ten Bde. s. W. Leipz. 1784. 8. (obgleich wohl nicht anwendbar auf die Poesie der alten deutschen Barden.) — Dissertat. histor. crit. de antiquissimis

linguae germ. Monumentis gothico-theotisc. von Chrstn. Schöttgen Starg. 1723. 4. — — Von den **Minnesängern**: Ein Verzeichniß derselben findet sich in G. Melch. Goldast Animadv. ad Paraen. antiq. Germ. Tyrolis, Reg. Scotor. ad fil. Fridebrantum, ut et Winsbeckii ad filium et Winsbeckiae ad filiam, Lind. 1604. 4. f. 387. und im 2ten Th. des Schilterschen Thesaurus; und ein vollständigeres, im 3ten St. des 2ten B. S. 1 u. f. von J. C. Adelungs Magazin der deutschen Sprache, Leipz. 1784. 8. — Anm. von den vortreflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem Schwäbischen Hause, in dem 7ten St. S. 25 der Samml. Krit. und geistvoller Schriften, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. — Von den Vortheilen der schwäbischen Sprache der Minnesänger, in den Krit. Briefen, Zür. 1746. 8. S. 198. — Moral. und Physikal. Ursachen des schnellen Wachsthumes der Poesie im 13ten Jahrhundert; Von der Aehnlichkeit zwischen den Schwäbischen und Provenzalischen Poeten; Von der Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den alten Poeten besungen worden; von einer fanatischen Liebesprobe der Minnesänger, in den neuen krit. Briefen, Zür. 1749 und 1763. 8. N. X. XI. XII. XIII. XIV. XLV und LIII. — Joh. Chr. Gottscheds Abh. von dem Flore der deutschen Poesie unter Kaiser Friedrich dem 1ten in s. Reden, Leipz. 1749. 8. — Gedanken von den Minnesängern, in J. Jac. Rambachs . . . Verm. Abhandl. Halle 1771. 8. — Kühnheit der altschwäbischen Dichter, die Sprache und Poesie zu bereichern, und von der Epopee des altschwäbischen Zeitpunktes, in den Litterar. Denkmahlen . . . . Zür. 1779. 8. — — Allgemeine Nachrichten über einzele Dichter, und vorhandene Handschriften liefern: Phil. Harsdörfer, in s. Gesprächspielen, Nürnb. 1644-1757. 8. 8 Th. im Anh. des ersten Theils, und im vierten Theile, so wie in s. neunten Disq. Phil. Germ. — Tenzels Monatliche Unterredungen . . . Leipz. 1689-1698. 8. 10 B. in den Jahren 1690-1692. — Ueber den Krieg zu Wartburg, drey lateinische Abhandl. von Christn. Gottfr. Grabener; Dresden 1743. 4. und eben darüber L. W. Schumachers verm. Nachrichten und Anm. zur Erläuterung . . . der sächs. Geschichte, Eisen. 1766-1769. 4. 5 Th. — Sam. Wilh. Oetters histor. Bibliothek, Nürnb. 1752-1753. 8. 8 Th. — Bas. Chrstn. Bernh. Wiedeburgs ausführliche Nachr. von einigen alten, deutschen poet. Mscrpten aus dem 13ten und 14ten Jahrh. in der Jenaischen Bibliothek, Jena 1754. 4. — Joh. Chr. Gottscheds neuer Büchersaal, B. 2. S. 78. B. 4. S. 408 B. 8. S. 365. B. 10. S. 256. — Der 3te Th. der Patriotischen Phantasieen, Berl. 1778. 8. S. 240. — Der achte Band der Unterhaltungen, S. 314. 518. 524. — Anzeige von einem der ältesten deutschen Poeten (Wernhers Geb. zu Ehren der Jungfrau Maria) von S. W. Oetter, Augsb. 1775. 4. — Das deutsche Museum, J. 1776. B. 1. S. 131. 389. 409. J. 1779. B. 1. S. 30. J. 1783. B. 2. S. 143. 233. J. 1784. B. 2. S. 512. von J. J. Eschenburg, so wie verschiedene andre Stücke dieser Monatsschrift, dergl. Nachr. von K. G. Anton — die Dresdner Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Dresden 1783 u. f. 8. u. a. m. S. auch die Art. **Fabel, Erzählung, Heldengedicht**. — — Ueber die **Meistersänger**: Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges . . . von Ad. Puschmann, Görl. 1572. 4. — Auszüge aus Cyriac. Spangenbergs Schrift von dem Meistergesange, von Ern. Hanmann, in s. Anm. zu Opitzens Schrift von der Poeterey der Deutschen, Bresl. (1658) 8. vergl. mit dem Neuen Büchersaal, Leipz. 1710. 8. (19te Oef. S. 513.) — Lic. Psellionor. Andropediaci Kurzer Bericht vom uralten Herkommen, Fortpflanzung und Nutzen des alten teutschen Meistergesanges, Nürnb. (o. Jahrsz.) 8. — Kurze Entwerfung des deutschen Meistergesanges . . . durch eine gesammte Gesellsch. der Meistersänger in Memmingen, Stuttgard 1660. 8. — Joh. Christoph.

Wagen-

Wagenseil Von der Meistersinger Holdseeliger Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrs. bey s. Commentat. de Civit. Norimberg. Altorf. 1697. 4. S. 433. — Auch finden sich Nachr. von Meistersängern in P. Stettens Kunst-Gewerb- und Handwerksgesch. von Augsburg, Augsb. 1779. 8. — De Fried. III. in rem litterar. meritis, Dissert, Ioa. Gottfr. Schmutzer. — Dissert. de Favore Maximiliani I. Imp. in Poesin, Auct. Ioa. Gottl. Boehme, Lips. 1765. 4. — Auch gehört noch hieher: Histor. crit. Lebensbeschreibung Hans Sachsens ... zur Erläuter. der Geschichte der ... deutschen Dichtkunst, von M. Sal. Ranisch, Altenb. 1765. 8. — so wie ein Auff. in J. Gottl. Biedermanns Nov. Act. Scholast. Leipz. und Eis. 1748-1751. 8. 2 B. B. 2. St. 8. von G. Litzel, (oder Megalissus, dessen Undeutscher Catolik ... Jena 1730. 8. ebenfalls Beyträge enthält.) — Abhandl. von der Poesie des sechzehnten Jahrhundertes nach ihrem schönsten Lichte, in dem 8ten St. S. 3 der Samml. Krit. und geistvoller Schriften, Zür. 1741 u. f. — Von dem Zustande der deutschen Poesie, bey der Ankunft Mart. Opitzens, ebend. im 9ten St. S. 3. — Ueber die verschiedenen **deutschen Gesellschaften: Die Fruchtbringende**, gestiftet zu Weimar im J. 1617. 1) Kurzer Bericht von der Fruchtbr. Gesellschaft Vorhaben, Gemählde und Wörtern, Cöthen 1641. 4. 2) Der Fruchtbr. Gesellschaft Nahmen, Vorhaben, Gemählde und Wörter... in Kupfer gestochen und in achtzeilige Reime verfaßt, I-IV hundert, von Matth. Merian, Frft. a. M. 1646. 4. 3) Der deutsche Palmbaum, d. i. Lobschrift von der hochl. Fruchtbr. Gesellsch. Aufkommen, Satzungen, Vorhaben, Nahmen, Sprüchen, Gemählden, Schriften ... verf. durch den Unverdrossenen Diener derselben (Carl G. v. Hille) Nürnb. 1647. 12. mit K. 4) Neusprossender deutscher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochl. Fruchtbr. Gesellschaft Aufkommen, Absehen, Satzungen, Eigenschaft und derselben Fortpflanzung ... (v. G. Neumark) Nürnb. 1668. 8. mit K. und Zusätze dazu von Gottfr. Behrends, im 15ten St. S. 368-378 der Beytr. zur critischen Gesch. der deutschen Sprache. 5) El. Geisleri Disquis. histor. de Societ. fructifera, Lips. 1672. 4. 6) Nachrichten von dem so genannten deutschen Palmenorden, oder Fruchtbr. Gesellschaft, in dem neu bestellten Agenten, 3te Funkt. 4te Depeche S. 306-315. 7) Vermischte Nachr. aus den Acten von der fruchtbringenden Gesellsch. unter den Schmackhaften, von J. M. Heinze, Weimar 1781. 4. Auch finden sich noch dergl. Nachr. in Buddens Histor. Lexicon, B. 2. S. 345. und vor dem 1ten B. der Sandrartschen Werke, u. a. a. O. m. — **Die deutschgesinnte Genossenschaft**, gest. durch Phil. Zesen, im J. 1643. 1) Der hochdeutsche, helikonische Rosenthal, d. i. der ... Deutschgesinnten Genossenschaft erster, oder neunstämmiger Rosenzunft Erzschrein, darin derselben Anfang, Fortgang, Ausgang, Bewandniß, Satzungen, Gebräuche, u. s. w. zu finden, ausgefertigt durch den Faertigen (Phil. Zesen) gedr. im Erzschreine der Amstellinnen 1669. 8. mit K. 2) Des hochdeutschen Helikonischen Lilienthals, d. i. der deutschgesinnten Genossenschaft zweyter, oder siebenfacher Lilienzunft Vorbericht durch den Faertigen, Amst. 1679. 8. 3) Der ganzen hochpreißwürd. deutschgesinnten Genossenschaft vom J. 1643 bis 1685 Zunftgenossen, Zunft-Tauf- und Geschlechtnahmen, Wittenb. 1685. verm. ebend. 1705. 8. (von Joh. Peiskern) 4) Des hochdeutschen helikon. Rägleinthales oder der hochprw. deutschen Genossenschaft dritter, oder fünffacher Naeglischen Zunft Vorbericht, ausgef. durch den Faertigen, Hamb. 1687. 8. — **Gekrönter Blumenorden an der Pegnitz** gest. durch Harsdörfer und Joh. Klai im J. 1644 zu Nürnberg: Amarantes (Joh. Herdegen) histor. Nachr. von des löbl. Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das erreichte hundertste Jahr, Nürnb. 1744. 8. — **Die Schwanengesellschaft**,

schaft, gest. von J. Rist ums J. 1660. Candorins (Conr. v. Hoepelen) deutscher Zimberschwan, darin des hochl. aedelen Schwan-Ordens Zunaemen, Bewandniß, Satsungen, Ordens-Gesaetse . . . entworfen, Lüb. 1667. 12. — **Der belorberte Taubenorden**: Unmaßgebig kurzer Entwurf des belorbeerten Taubenordens, 1692. 4. (von Chr. Frdr. Paulini, in dessen Zeitkürzender erbaul. Lust, Th. 2. S. 601-613 dieser Entwurf auch abgedruckt worden ist.) — **Der Leopolden-Orden**: 1) Joh. Casp. Jungmichels neuer Wachsthum der deutschen Heldensprache durch den hochpr. Leopolden-Orden . . . auch dessen Regeln und Zeichen, 1695. 4. 2) Ein Aufs. in dem 5ten St. S. 168 der Beytr. zur crit. Hist. der deutschen Sprache. — **Die deutsche Gesellschaft zu Leipzig**, gest. zu Görlitz im J. 1697. und erneuert zu Leipz. durch Joh. Burk. Menken: 1) Schediasma de Instituto Soc. Philo-Teut. poeticae, quae sub praesidio Ioa. Burk. Menckenii Lipsiae congregatur, Lips. 1722. 4. 2) Nachr. von der erneuerten deutschen Gesellsch. in L. und ihrer jetzigen Verfassung . . . Leipz. 1727. 8. 3) Nachr. von der d. Gesellsch. zu L. bis aufs J. 1731 fortges. nebst . . . einem Verz. ihres jetzigen Büchervorrathes . . . Leipz. 1731. 8. 4) Der deutschen Gesellschaft in L. ausführliche Erläuterung ihrer bisherigen Absichten, Anstalten, und der davon zu hoffenden Vortheile, vor den Reden und Ged. der d. Gesellsch. Leipz. 1732. 8. von Joh. Frdr. Mayen. — **Die deutsche Gesellschaft zu Jena**: 1) Gesetze der Jenaischen d. Gesellsch. Jena 1730. 8. 2) Kurze Nachr. v. d. deutschen Gesellsch. in Jena, und ihren Mitgliedern, im 3ten Th. von G. W. Goettens Gelehrtem Europa, S. 387 u. f. — **Die deutsche Gesellschaft in Göttingen**: 1) Kurzgef. Historie der königl. deutschen Gesellsch. in G. in den Beytr. zur Historie der Gelahrheit, Hamb. 1748. 8. Th. 2. S. 254. 2) Rud. Wedekinds Nachr. von dem gegenwärtigen Zustande der d. Ges. zu Gött. in der Vorrede zu Gottl. Schmahlings Gedichten, 1748. 4. 3) Ein Schreiben von ebendems. an Christph. Cuno, worin von dem gegenwärtigen Zustande der d. Gesch. zu Göttingen fernere Nachr. ertheilt wird, Gött. 1749. 4. — Auch finden sich dergleichen Gesellschaften noch zu **Altorf, Greifswalde, Königsberg**, und auf andern Universitäten mehr, welche, ob sie gleich allerhand Schriften, doch, so viel ich weiß, keine besondre Nachrichten von ihren Thaten haben drucken lassen. — — **Allgemeine Nachrichten, Versuche einer Geschichte**, u. d. m.: M. Car. Ortlob Dissert. de variis Germ. Poeseos aetat. Vitt. 1654. 4. — Flor. Klepperbein Dissert. de Germ. Poeseos Hist. Vit. 1681. 4. — Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortg. und Lehrs. Kiel 1682. 8. Lüb. 1700 und 1718. 8. — Io. G. Heppe Dissertat. de genere Alexandrino Germ. usitato, Vit. 1704. 4. — Parerg. crit. de praestant. quadam Poes. Germ. prae Gallica et Italica, Diss. Ioa. Henr. Beuthner, Helmst. 1715. 4. — G. Willh. de Reibnitz Vind. Poes. Silesior. in den Miscell. Lips. B. 5. S. 278 u. f. — Lud. Aug. Wurfelii Dissert. epistol. de vena Pomeranor. poet. Gryphsw. 1738. 4. — Progrès des Allemans dans les Sc. les Arts et les Belles Lettres, p. le B. de Bielefeld, Leyde 1752. 8. 1767. 8. 2 B. — Progrès des Allemans particul. dans la Poesie et dans l'Eloquence, p. Mr. Formey, Amst. 1752. 8. (Da ich diese Schrift blos aus Bücherverzeichnissen kenne, und in dem gelehrten Deutschland nicht angeführt finde: so weiß ich nicht, ob es nicht die vorige, und nur H. Formey beygelegte, Schrift ist.) — Bey dem Choix de Poes. Allem. Par. 1766. 12. 4 B. von Mich. Huber findet sich ein Umriß der Gesch. der deutschen Dichtkunst, welchen Christph. Dan. Ebeling übersetzt, verm. und berichtigt, in das Handversche Magazin, J. 1767. St. 6-8. und J. 1768. St. 6-8. 23. 24. 26. 29. 34 und 35 einrücken ließ. — In Friedr. J. Riedels Brie-

Briefen über das Publikum, Jena 1768. 8. handelt der 7te von der Gesch. der Dichtkunst. — Bey dem Leipziger Musenalmanach vom J. 1777 findet sich ein Anhang darüber. — Vor der Idea della Poesia Allemanna, des P. Bertola, Nap. 1779. 8. ein Histor. krit. Versuch über die Poesie der Deutschen. — Skizzen einer Geschichte der deutschen Dichtkunst, von Chrstn. H. Schmid, in der Ollapotrida, Jahrg. 1780. N. IV. S. 86. Jahrg. 1781. N. II. S. 82. Jahrg. 1782. N. I. S. 86. N. IV. S. 96. Jahrg. 1783. N. I. S. 121. N. II. S. 75. Jahrg. 1784. N. I. S. 37. N. II. S. 70. — J. L. Plants Chronol. Biogr. und Crit. Entw. einer Geschichte der deutschen Dichtk. bis auf das J. 1782. 8. (schlecht gerathen.) — — **Materialien und Beyträge** dazu, enthalten: Lettres sur les Franc. et sur les Allemans, von E. Mauvillon, Amst. 1741. 8. — Beytr. zur krit. Histor. der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Leipz. 1732-1744 8. 32 St. — Der deutschen Gesellsch. in Leipz. Nachr. und Anmerk. welche die Sprache, Beredsamkeit und Dichtkunst der Deutschen betreffen, Leipz. 1740-1744. 8. Samml. krit. poet. und andrer geistvoller Schriften, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. N. Aufl. ebend. 1760. 8. 4 Bde. — Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmackes, Halle 1743. 8. 2 B. — Der Greifswalder deutschen Gesellsch. krit. Vers. zur Aufn. der deutschen Sprache, Greifsw. 1744. 8. 15 St. — Briefe über den gegenwärtigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, Berl. 1755. 8. (von Friedr. Nicolai) — J. J. Dusch Verm. kritische und sat. Schriften, Alt. 1758. 8. und Ebendess. Briefe an Freunde und Freundinnen . . . Alt. 1759. 8. — Schriften der Gesellschaft der freyen Künste, Leipz. 1764. 8. 3 B. — Entw. einer Gesch. der Streitigkeiten, welche zwischen einigen Leipzigern und Schweitzern über Dichtkunst geführt worden, von Dan. Gotl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Sam. G. Langens Samml. gelehrter und freundschaftl. Briefe, Halle 1769-1770. 8. 2 Th. — Ueber die sch. Geister und Dichter des 18ten Jahrh. vornehmlich der Deutschen, Lemgo 1770. 8. — Ueber den Werth einiger deutschen Dichter und über andre Gegenstände, den Geschmack und die sch. Litterat. betreffend, Lemgo 1771-1772. 8. 2 St. Krit. Gesch. des gegenwärtigen Zustandes der schönen Litteratur in Deutschland, von K. F. Flögel, Jauer 1771. 4. — Ueber den Einfluß einiger besondern Umstände auf die Bildung unsrer Sprache und Litteratur, von Chrstn. Garve, vor dem 14ten B. der N. Bibl. der sch. Wissensch. und in dessen Abhandl. — Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache und Nationallitteratur, Bern. 1777. 8. 2 B. Heidelb. 1780. 8. 2 B. (von Leonh. Meister) — Deutschlands Belletristisches goldnes Jahrh. ist, wenns so fortgeht, so gut, als vorbey, eine Rede von Lud. Fronhofer, Münch. 1779. 4. — Das poetische Deutschland in s. höchsten Flor, wenn es will, ein Vorschlag, s. l. 1780. 8. — Observat. sur la Litterature allemande, 1780. 8. (von H. Herissant.) — De la Litterature Allemande, Berl. 1780. 8. (von Friedrich dem 2ten) Deutsch, ebend. 1780. 8. vorzüglich merkwürdig durch die Schriften, welche er veranlaßte, als, in franz. Sprache: Lettres ou Observat. par. Rauq. Lieutaud, 1781. 8. 2) Lettre sur la langue et sur la Litterat. allem. . . . p. Gomperz, Danz. 1781. 8. In deutscher Sprache: 3) Ueber die deutsche Sprache und Litteratur, Berl. 1781. und im 1ten B. S. 29 der Litterar. Chronik, Bern 1785. 8. von Frdr. W. Jerusalem. 4) Ueber die deutsche Sprache und Litterat. Schr. v. J. Möser, in den westphälischen Beytr. und in der angef. Chronik, S. 57. 5) Ueber Sprache, Wissensch. und Geschmack der Deutschen, Leipz. 1781. 8. (von Joh. K. Wetzel und, meines Bedünkens, die bessere dieser versch. Schriften) — Charakter deutscher Dichter und Prosaisten, von K. Karl dem Großen, bis auf d. J. 1780. Berl. 1781. 8. 2 B. — Tableau de l'Allemagne et de la Litterat. allemande, par un Anglois, Berl. 1782. 8.

(von einem chrl. Deutschen, welches eine Lettre . . . . Hamb. 1783. 8. von dem Abbe' Kentzinger veranlaßte.) — Ueber die Kenntniß in der Geschichte unserer Dichtkunst, sammt Beurtheilung einiger neuern, hieher gehörigen Schriftsteller, ein Aufs. in dem 2ten St. S. 248 des Würtenb. Repertoriums der Litterat. Frankft. 1782. 8. — Friedrich des Gr. wohlthätige Rücksicht auch auf Verbesserung teutscher Spr. und Litteratur, von Leonh. Meister, Zür. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der alten, besonders griechischen, mit der Deutschen und neuen schönen Litteratur, von G. F. Groddeck, Berl. 1788. 8. — Vers. einer Vergleichung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. J. Hottinger, im 5ten B. der Schriften der deutschen Gesellsch. in Mannheim, Mannh. 1789. 8. — — Journale: Die frühesten darunter, welche auch Nachrichten, obgleich wenige von unserer Poesie und poetischen Werken enthalten, sind die Lustigen und Ernsthaften Monatsgespräche von Chrstn. Thomasius, Halle, 1688-1689. 8. 4 Th. — Monatl. Unterredungen von Ernst Tenzel, Leipz. 1689-1698. 8. 10 Bde. — Neue Bibl. oder Nachr. und Urtheile von neuen Büchern, von Gundling, Frft. und Leipz. 1709-1717. 8. 11 Bde. — Deutsche Acta Eruditor. Leipz. 1712-1739. 8. 20 B. — Mit Gottsched und Bodmer fieng sich, für unsre Journale, gleichsam ein neuer Zeitpunkt, in so fern an, als nun die schönen Künste mehr Aufmerksamkeit auf sich zogen, und zum Theil eigene Journale erhielten. Verschiedene derselben sind bereits vorher angeführt, weil sie mehr Abhandlungen, und mehr Nachrichten von ältern als von neuern Schriften enthalten. Auch sind die übrigen Schweizerischen Schriften dieser Art, als Kritische Briefe, Zür. 1746. — Neue Kritische Briefe, ebend. 1749 und 1763. 8. — Crito ebend. 1751. 8. 6 St. — Archiv der Schweizerischen Kritik, Zür. 1768. 8. — Beytr. in das Archiv des teutschen Parnasses, 1776. 8. 3 St. — Litterar. Denkmahle, 1779. 8. so wie verschiedene der, in jenem Zeitpunkte, in Deutschland erschienenen Schriften, als die Belustigungen u. d. m. weniger, wie eigentliche Journale anzusehen. Zu diesen gehören, meines Bedünkens, von dieser Seite nur die Freymüthigen Nachr. Zür. 1744-1763. 8. 20 B. und von der andern, Gottscheds Neuer Büchersaal, Leipz. 1745-1750. 8. 10 Bde. — und ebend. Neuestes aus der anmuth. Gelehrsamkeit, ebend. 1751-1762. 8. 12 B. — Eine ganz andre Gestalt, und Verdienst um die Dichtkunst, erhielten die Journale durch Friedr. Nicolai. Er stiftete die „Bibliothek der sch. Wissensch. und freyen Künste," Leipz. 1757-1765. 8. 13 B. welche, vom 5ten Bande an, Fel. Weiße dirigirte, und, unter der Aufschrift: Neue Bibl. der sch. Wissensch. und fr. Künste, Leipz. 1766. 8. bis jetzt 44 Bde. fortsetzte. Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Berlin 1759-1763. 8. 24 Th. zu welchen noch die Fragmente über die neuere deutsche Litteratur, Riga 1767. 8. 3 Samml. gehören. — Allgemeine deutsche Bibl. Berl. 1764. 8. bis jetzt, ohne die verschiedenen Anhänge, 101 B. — Nächst diesen, gehören, von den deutschen Journalen, hieher: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766-1767. 8. 3 Samml. und der Fortsetzung erstes Stück, Hamb. 1770. 8. — Briefe über die neuere Oesterr. Litter. Wien 1769. 8. u. — Biblioth. der Oesterr. Litter. Wien 1769-1770. 8. 4 B. — Teutsche Bibl. der sch. Wissensch. von Chr. Ad. Klotz, Halle 1767-1771. 8. 24 St. fortges. von G. Ben. v. Schirach unter der Aufschr. Magazin der teutschen Kritik, ebend. 1773-1776. 8. 4 B. — Auserlesene Bibliothek Lemgo 1772 u. f. 8. 20 Bde. — Encyclopedisches Journal, Cleve 1774. 8. 14 St. — Bibl. der Philos. und Litterat. Frft. 1774 u. f. 8. 3 St. — Rev. d. deutschen Litterat. Mannh. 1776-1778. 8. 4 St. — Biblioth. der neuesten, theol. philos. und schönen Litteratur, Zür. 1784. 8. meines Wissens nur bis zu 3 Bdn. angewachsen, ob sie gleich vortrefliche Recensionen enthält. — Kritische Uebers. der neue-

neuesten schönen Litteratur der Deutschen, Leipz. 1788 u. f. 8. 2 Bde. — — Auch enthält noch der Almanach der d. Musen (von Chrstn. Heinr. Schmid) Leipz. 1770 = 1781. 8. 11 Jahrg. Anzeigen von hieher gehörigen Schriften; und von unsern gelehrten Zeitungen verdienen, die Göttingschen Anzeigen (seit 1756) und die Allg. Litteraturzeitung, hier einen Platz. — — Von vermischten Zeitschriften enthalten mancherley, zur Geschichte der Dichtkunst gehörige, Aufsätze: Die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der teutsche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. 4 Bde. — Iris, Deß. und Berl. 1775 = 1778. 8. 8 Bde. — Deutsches Museum, Leipz. 1776 = 1789. 8. Monatl. ein St. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. 4 St. — Das schweizerische Museum, Zür. 1783. 8. bis jetzt 6 Jahrg. — —

Von der Poesie der **Pohlen**: Bibliotheca Poetar. Polonor. von Trotz, s. l. et a. 4. — Versch. Schriften des Canonikus Jos. Dan. Janotzki, als: Litterar. in Polon. Instaurat. Lipf. 1744. 4. — Litterar. in Polon. Propagator. Dant. 1746. 4. — Polon. litt. nostri temp. Vratisl. 1750. 8. Deutsch, unter dem Titel: Pohlnischer Büchersaal, Bresl. 1756. 8. — Excerpt. Polon. Litterat. hujus atque super. aetat. ebend. 1764. 8. 2 B. — Musar. Sarmatic. Spec. 1771. 8. — Sarmat. Litterat. nostri temporis fragm. Varf. 1773. 8. — Journ. litteraire de la Pologne, Varf. 1755. 8. (Wie viel Stücke davon erschienen sind, ist mir nicht bekannt.) — Essai sur l'Histoire litter. de Pologne, par M. D. Berl. 1778. 8. — Pohlnische Bibliothek, Warschau und Leipz. 1788 u. f. 8. — — Von der lettischen Poesie, ein Abschn. in G. F. Sterders Lettischer Grammatik, Brschw. 1761. 8. —

Von der Poesie der **Russen**: Eine kurze Gesch. derselben, von Basil. Trediakowsky, Deutsch in den Göttinger Unterhalt. v. J. 1769. — Nachr. von einigen rußischen Schriftstellern, nebst einem kurzen Bericht vom rußischen Theater, im 7ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissenschaften S. 188. — Essai sur la Litterature Russe, p. M. D. Blackford, Rig. 1772. 8. — Rußische Bibliothek, von H. Lud. Chrstn. Backmeister, Riga 1772. 8. u. f. bis jetzt 11 Bde. — Eine Rede, bey der d. Uebers. des Gedichtes über die Schlacht bey Tschesme, Petersb. 1773. 12. —

Ueber die Dichtkunst der **Ebräer**: A. Pfeifferi Diatr. philol. de Poesi Ebraeor. veter. et recentior. Viteb. 1670. 4. — Die 2te Abhandl. in Sal. Tils Dicht = Sing = und Spielkunst so wohl der Alten, als Hebräer, ursprünglich, holländisch, Dortr. 1692. 4. Deutsch, Leipz. 1706. 1709. 1714. 4. handelt (S. 163. der Ausg. von 1706) von der Poesie der Ebräer. — Dissertat. sur l'art poet. et sur les vers des anc. Hebreux, von Fourmont, im 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Hist. abregée de la Poesie chez les Hebreux, von L. Racine, ebend. im 11ten Bde. — Considerazioni di Biagio Garofola intorno alla Poesia degli Ebrei, e dei Greci, Rom. 1707. 4. — Disc. sur la Poesie des Hebreux, von Cl. Fleury, in dem 2ten Th. des eilften Bandes, S. 39 = 78 der Mem. de Litterat. et d'Hist. des P. Nic. des Moletz, und in dem 4ten B. S. 41 des Comment. litteral sur la Bible, p. Aug. Calmet, Par. 1724. f. — Dissert. sur la Poesie des anc. Hebr. in dem eben angef. W. B. 1. S. 373. von Calmet selbst. — Essai de critique où l'on tâche de montrer en quoi consiste la Poesie des Hebr. von J. Le Clerc, in dem 9ten Bde. der Bibl. universelle S. 219 = 291 und lat. bey s. Commentar über die Propheten, Amst. 1731. f. S. 621. — Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Ebraeos signo, Sela, dicto . . . Auct. Ioa. Chr. Broestedt . . . Gött. 1739. 4. vergl. mit Matthesons Erläutertem Selah . . . Hamb. 1745. 8. — Prolegomena in Psalmos . . . Auct. Franc. Hare, Lond. 1739. 4. Systema Psalmor. metric. a Franc. Hare nuper adornatum, Diss. Chr. Weisii,

Gott. 1740. 4. und Rob. Lowth schrieb dagegen: A larger Confutation of B. Hare's System of Hebrew metre, Lond. 1766. 8. — De sacra Poesi Hebraeor. Praelect. Auct. Rob. Lowth, ... Oxon. 1753. 4. Mit einigen Zus. herausg. von dem Ritter Michaelis, Gött. 1753 und 1770. 8. 2 Bde. Engl. von G. Gregory 1778. 8. 2 Bde. — Poesis vetus hebraica restit. Auct. Sam. Barker, Lond. 1761. 4. — De metro Hebraeor. antiq. Diss. Auct. Conr. Gottl. Anton, Lips. 1770. 4. Vindiciae derselben, ebend. 1771. 8. — Versuch einer richtigen Theorie der biblischen Verskunst, von Chrstn. Lud. Leutwein, Tüb. 1777. 8. — Vom Geist der Ebräischen Poesie ... von J. G. Herder, Dessau 1782-1783. 8. 2 Bde. — Iobi, antiquissimi Carm. hebraic. natura atque virtutes, scr. C. D. Ilgen, Lips. 1789. 8. — Einzele, vortrefliche Bemerkungen in den Fragm. über die neuere, deutsche Litterat. 2te Samml. S. 207. so wie in den — Briefen, das Studium der Theologie betreffend, Weim. 1778-1781. 8. 4 Th. — Uebrigens hat Ad. Baillet, in s. Jug. des Savans, Tome trois. Part. Iere. S. 207 u. f. Ausg. von 1725. 12. noch verschiedene, von der Ebräischen Poesie handelnde Schriftsteller angeführt. — Auch gehört, im Ganzen, die Einleitung ins alte Testament, von Joh. Gottfr. Eichhorn, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (2te Ausg.) hieher. —

Von der Poesie der übrigen **Morgenländischen Völker** überhaupt: Allerhand Nachrichten davon liefert die Biblioth. Orientale p. Mr. d'Herbelot, Par. 1697. f. Mit Zus. von Misdelon und Galland, Haye 1777-1779. 4. 4 B. Deutsch mit Zus. aus Schultens und Reiske, Halle 1785-1790. 8. 4 Bde. — Die Vorrede vor Joh. Frdr. Löwens Poet. Nebenstunden, Leipz. 1752. 8. von J. D. Michaelis, handelt von dem Geschmack der Morgenländischen Dichtkunst. — Eine Abhandlung bey der Hist. de Nader Chah. ... trad. d'un Mscrpt. persan .. p. W. Jones, Oxf. 1770. 4. 2 B. Engl. 1773. 8. Deutsch, von Joh. C. Dähnert, Greifsw. 1773. 4. — Essay on the Poetry of the Eastern Nat. von ebendemselben bey s. Poems consisting chiefly of transl. from the Asiatik language, Lond. 1772. 8. Alt. 1772. 8. Deutsch, im 3ten St. der Olla Potrida v. J. 1780. — Abhandl. über die Litteratur des Orients, aus dem Franz. Gotha 1773. 8. (Das Original ist mir nicht bekannt.) — Poeseos Asiat. Commentar. Lib. VI. ... Auct. Guil. Jones, Lond. 1774. 8. verm. mit einer Abhandl. über die Syrische Poesie, von J. G. Eichhorn, Lips. 1777. 8. — Auch gehört im Ganzen noch hieher, das Werk des J. Richardson: Dissert. on the language, litterature and manners of the Eastern Nations, Oxf. 1778 und 1780. 8. Deutsch, mit Zus. von J. G. Eichhorn, durch Friedr. Federau, Leipz. 1779. 8. ——

Von der Poesie der **Araber** insbesondre: Eine Abhandl. darüber, in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Rost. 1638. 4. — Arab. Poes. Spec. et Pretium, ein Aufs. in Casiri Bibl. Arab. Hisp. Escur. T. I. Mad. 1760. f. — Entwurf Arabischer Dichterey bey der, von J. J. Reiske gelieferten Uebers. des Thograis, Friedrichsst. 1756. 4. — Vom Arabischen Geschmack, sonderlich in der poet. und histor. Schreibart, die Vorr. von J. D. Michaelis zu s. Arabischen Gram. und Chrestomathie, Gött. 1771. 8. — De Genio Arabum, Orat. H. Alb. Schultens, Lugd. B. 1788. 4. — Auch finden sich noch Nachrichten darüber in C. Niebuhrs Beschreibung von Arabien, in J. G. Eichhorns Monum. antiquiss. histor. Arab. Gotha 1775. 8. u. a. m. — Von den vielen **Arabischen Gedichten** selbst sind, durch den Druck, nur wenige in Europa bekannt geworden. Die älteste derselben gab Alb. Schultens, unter dem Titel: Monumenta vetustiora Arabiae, s. Specimina quaedam illustria antiquae memoriae et linguae ... Lugd. B. 1740. 4. arab. und lat. heraus, wovon J. G. Eichhorn einige Deutsch übersetzt, in

in s. Abhandl. über die verschiedenen Mundarten der arabischen Sprache, bey der deutschen Uebers. von Richardsons Abhandl. über Sprachen, Litterat. und Gebräuche morgenländischer Völker, Leipz. 1779. 8. geliefert hat. Der Verf. des ersten Gedichtes in dieser Sammlung, Jorlamides, soll, dem Herausgeber zu Folge, schon zu den Zeiten des Salomon gelebt haben. — Die folgenden, welche, unserm Reiske zu Folge (S. den Prol. zu Tharaphae Moallakah S. XIX u. f.) erst in den Zeiten Mahomets abgefaßt wurden, sind die Moallakah, oder sieben, in dem Tempel zu Mecca aufgehangen gewesene Gedichte, wovon Gerard Joh. Lette das erste, von Amralkeisi . . . c. vers. Levini Warneri . . . Lugd. B. 1748. 4. (zusammen mit dem folgenden Gedichte des Caab) J. J. Reiske das zweyte, Tharaphae Moallakah, Lugd. B. 1742. 4. arab. und gr. und welche Will. Jones sämmtlich, mit einer englischen Uebersetzung, unter dem Titel: The Moallakat, or Seven Arabian Poems, which were suspended on the temple at Mecca, Lond. 1783. 4. drucken ließ. Der dazu von ihm versprochene Commentar ist nicht erschienen; aber Nachrichten von diesen sieben Gedichten, und ihren Verfassern, finden sich in dem bereits angeführten Prologen von Reiske. — Caab Ben Zoheir (Aus eben diesem Zeitpunkte, Carmen panegyr. in laudem Muhammedis . . . c. vers. Levini Warneri . . . zusammen mit des vorher angeführten Amralkeisi Moallakah, und einigen Gedichten aus der Hamasa, so wie aus einer andern Sammlung, dem Diwan Hudeilitarum, die beyden letztern blos arabisch . . . ed. Ger. Io. Lette, Lugd. B. 1748. 4.) — Audedin Alnasaphi (Carmen arabicum, s. verba doctoris Audedini Alnasaphi de religionis Sonniticae principiis . . . . ed. ac lat. vertit Io. Uri, Oxon. 1770. 4. Abgedruckt dabey ist der Anfang eines persischen Gedichtes von Saadi Shirazita, Pomarium genannt.) — Ali Ben Ali Thaleb (aus dem siebenten Jahrh. Carmina, ed. et vert. Ger. Kuypers, Lugd. B. 1745. 8. Auch sollen sie schon in Ph. Gnadagnoli † 1656. Instit. ling. arab. sich finden; und die Sprichwörter sind deutsch und lat. in unsers Tschernings Frühling 1642. 8.) — Eine, im 9ten Jahrhundert gemachte Sammlung von kleinen Gedichten, und dichterischen Stellen sehr vieler Dichter Al Hamasa, worin die, von einerley Dingen handelnden Stellen unter einerley Rubrik, von einem arabischen Dichter Abi Temmam, gebracht worden sind, fügte, Auszugsweise, Alb. Schultens, seiner Ausgabe der arabischen Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1748. 4. unter dem Titel: Excerpta ex Anthologia veter. Poetar. quae inscribitur Hamasa Abi Temmam, arab. und lat. bey. Die Auszüge sind aus den drey ersten Abschnitten der Sammlung, vorzüglich aus dem erstern (von welchen die Sammlung den Nahmen führt) gemacht, enthalten Lobsprüche des Muthes, Trauerlieder und Weisheitsprüche, und schrieben sich von 30 verschiedenen Dichtern her. Auch sind sie, arabisch, bey J. D. Michaelis Arabischer Grammatik, Gött. 1771. verb. 1781. 8. und verm. von Reiske, arab. und lat. in J. F. Hirts Anthol. Arab. Ien. 1774. 8. befindlich. Einige wenige sind auch dem Caab Ben Zoheir von G. J. Lette, arabisch, angehangen. — Die Anthologia Sententiar. arabicar. . . . ed. vert. et illustr. Henr. Alb. Schultens, Lugd. B. 1772. 4. mag hier ihre Stelle einnehmen, ob ich gleich das Zeitalter der Verf. dieser Sentenzen nicht zu bestimmen weiß. — Abu Bekhr Mohammed Ibn Doraid (930. Mektsoura, s. Idyllium arab. ed. Everh. Scheidius, Haderw. 1768. 4. Ebend. mit einer lat. Uebers. von D. Agy Heitsma, 1773. 4. und eben so, von dem erstern, ebend. 1786. 4.) — Montanabbi († 965. Proben arab. Dichtkunst in verl. und traurigen Gedichten arab. und deutsch, von J. J. Reiske, Leipz. 1765. 8.) — Abul Ola Ahmed (1058. Ein Gedicht, Sikta zzendi, der Funke, in Joh. Fabricius Spec. Arab. Rost. 1638. 4. und von Jac. Golius, bey s.

Ausg. der Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1656. 4.) — Abu Ismael Thograi († 1120. Carm. Lamiatol Ajam (adscham) ex ed. Iac. Golii, Lugd. B. 1629. 8. blos der Text; una c. vers. lat. et notis, op. Ed. Pocockii. Acced. Tractat. de Prosod. Arab. Oper. (Sam. Clerici), Oxon. 1661. 8. Ex ed. Matth. Anchersen, c. vers. lat. I. Golii, Traj. ad Rh. 1707. 8. Cur. Henr. v. d. Sloot, Franeq. 1769. 4. auch mit der Uebers. des Golius; und in J. F. Hirts Anthol. arab. Jen. 1773. 8. Franz. von P. Vattier, Par. 1660. 8. Englisch, unter der Aufschrift, The Traveller, von Leonh. Chappelow, Lond. 1759. 4. Deutsch, mit dem Titel: Thograi's Lammisches Gedicht, von J. J. Reiske, Friedrichsst. (1756. 4.) — Abu Mahomed Elkasem, oder Ithiel Hariri († 1122. Aus s. Ged. über die Ergötzungen der Welt, in 50 Abtheil. (Consessus) hat Alb. Schultens, die drey ersten, Franeker 1731. 4. und die drey folgenden Lugd. B. 1740. 4. so wie Reiske die 26te, Lips. 1737. 4. arab. und lat. herausgegeben.) — Al Meidani (1163. Spec. Proverbior. ex vers. Pocock. ed. H. Alb. Schultens, Lond. 1773. 4. Samml. einiger arab. Sprichwörter . . . . von J. J. Reiske, Leipz. 1753. 4. (Diese Sammlungen, wenn sie gleich nicht dichterische Werke enthalten, scheinen, als Beyträge zur Litteratur der Araber, einen Platz zu verdienen) — Ebn Al Faredh (1234. Ein Ged. von ihm in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Rost. 1638. 4.) — Einige arabische Ged. in Joh. Chrstph. Frdr. Schulz Proben Morgenländischer Poesieen, Leipz. 1770. 8. — S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**. — und, wegen Handschriften arabischer Gedichte, unter andern, den Catal. Codic. Mscrpt. Bibl. reg. Par. Par. 1739 u. f. f. 4 B. — —

Von der Poesie der **Perser**: Description des Sciences et des arts liberaux des Perses, im 3ten B. S. 129 , 286. von J. Chardins Voyage en Perse, Amsterdammer Ausg. von 1738. 4. — Ein Verzeichniß persischer Dichter findet sich bey G. Fräsens engl. Uebers. von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — so wie bey W. Jones Persian Grammar, Lond. 1772. 4. — Eine Abhandlung von der Persischen Poesie, bey dem Spec. Poeseos Asiat. Vienn. 1771. 8. von dem B. Rewitzki, welches aus 16 Oden des Hafitz besteht; und von J. Richardson, Lond. 1777. 4. in das Engl. und von J. Friedel, Wien 1783. 8. in das Deutsche übersetzt worden ist. — — Ausser diesen Oden sind noch folgende persische Gedichte, in persischer Sprache, abgedruckt: Shirazitae Shaadi Carmen Pers. ed. I. Uri, Oxon. 1771. 4. — Anthologia Persica, Vien. (1778) 4. — Und hieraus sind folgende Uebers. und Nachahmungen gezogen: Select Odes from the Persian of Hafez, by J. Nott, L. 1787. 4. — Poems imitated from the Persian by J. Champion, Lond. 1787. 4. — Poems of Ferdosi, by J. Champion, Lond. 1789. 4. (Die ersten Gesänge der Shah Nameh, eines großen epischen Gedichtes.) — — S. übrigens die Art. **Erzählungen** und **Fabel**.

Von der Poesie der **Indianer**: The Asiatic Miscellany, consisting of transl. imitat. fugit. pieces, orig. productions, and extracts, by W. Chambers, and W. Jones, Lond. 1785-1787. 2 St. 4. und 8. (worin sich aber auch noch einige persische Ged. finden) — Asiat. Researches, or Transact. of the Society, instit. in Bengal . . Calc. 1788. 4. — Aus diesen ist Sakontala, Deutsch von G. Forster, Maynz 1791. 8. herausgegeben worden. — Eine persische Hymne findet sich, übersetzt in W. Jones Discourse on the Institut. of a society for inquiring into the Arts, History etc. of Afrika, Lond. 1784. 4. —

Von der Poesie der **Chineser**: Ein Aufs. darüber, von Freret, in dem 2ten B. der Hist. de l'Acad. des Inscript. — Ein Verzeichniß chinesischer Dichter, ebend. von Fourmont. — Dissertat. sur la Litterat. des Chinois, von Desguignes, ebend. — Allerhand Nachr.

darüber, in dem 3ten Bde. der Description . . . de la Chine, von dem P. Jean Bapt. Du Halde, Par. 1735. f. 4 B. Deutsch, Rostock 1747=1756. 4. 4 Th. — In den Recherch. philos. sur les Egypt. et les Chinois, Berl. 1773. 8. 2 B. — so wie in Chrstph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunstgesch. und allg. Litteratur, Nürnb. 1775=1789. 8. 17 Th. — — Chinesische Gedichte selbst: L'orphelin de la Maison de Thao, Trag. Chin. Par. 1755. 12. — Hau, Kiou Choaan, or the Pleasing history, Lond. 1761. 12. 4 B. Deutsch durch C. G. v. Murr, Leipz. 1766. 8. ein Roman. — In den Miscellaneous Pieces relating to the Chinese, Lond. 1762. 12. 2 B. finden sich einige Gedichte. — Ein Lobgedicht auf die Stadt Moukden, von dem Kaiser Kien Long, gab Amiot, Par. 1770. 8. in französischen Versen heraus. — —

Von der Poesie der **Türken**: De la Litterat. des Turcs, Par. 1789. 12. 3 Bde. — In den Briefen der Lady Montague, Lond. 1763-1767. 8. 4 Th. findet sich ein Gedicht. — —

Die, von Werken der Dichtkunst gemachten **Sammlungen**, mögen den Artikel schließen. Ich schränke mich, indessen, dabey nur auf die größern, oder allgemeinern ein. Von **griechischen** Dichtern: Poetae Gr. principes Henr. Stephani, Par. 1566. f. gr. (Homer, Hesiodus, Orpheus, Callimachus, Aratus, Nikander, Theokrit, Moschus, Bion, Dionysius, Coluthus, Tryphiodorus, Musäus, Theognis, Phokylides, Pythagor.) — Carminum Poetar. novem, Lyric. Poes. Princ. Fragm. Antv. 1567. 12. Heidelb. 1598. 8. gr. und lat. (Alkäus, Sappho, Stesichorus, Ibykus, Anakreon, Bachilides, Simonides, Alcmann, Pindar.) — Poesis philos. vel. . . Relig. Poes. philos. Empedoclis, Xenoph. Timon. Parmen. Cleanth. Epicharmi, Orph. Par. exc. Henr. Steph. 1573. 8. gr. — Poet. Gr. vet. Aurel. Allobr. 1606. f. 2 Th. gr. und lat. (Homer, Hesiodus, Orpheus, Kallimachus, Aratus, Nikander, Theokritus, Moschus, Bion, Dionysius, Koluthus, Tryphiodorus, Musäus, Theognis, Phokylides, Pythagor. Apollonius Rh. Oppianus, Kointus Smyrn. Nonnus.) — Poet. gr. vet. Tragici, Comici, Lyrici. . . . ebend. 1614. f. 2 B. gr. und lat. — Poetae minores Gr. . . . a Rud. Wintertono recogniti Cantabr. 1635. 8. 1700. 12. (Hesiodus, Theokrit, Moschus, Bion, Simmias, Musäus, Theognis, Phokylides, Pythagor. Solon, Tyrtäus, Simonides, Rhianus, Naumachius, Panyasis, Orpheus, Mimnermus, Linus, Kallimachus, Evenus, Eratosthenes, Menekrates, Posidippus, Metrodorus und Fragmente von einigen verloren gegangenen Komikern) — Ἀνθολογία διαφόρων Ἐπιγραμμάτων. . . Flor. 1494. 4. 1519. 8. Ven. 1503. 1517. 1521. 1550. 8. gr. von 277 Dichtern. Verm. v. Heinr. Steph. 1566. 4. gr. Von Joh. Brodäus, Frft. 1600. f. gr. und lat. Von Elih. Lubinus, in Bibl. Commel. 1604. 4. gr. und lat. und endlich, am vollständigsten, von Phil. v. Brunk, unter dem Titel: Anal. vet. Poetar. graec. Argent. 1772-1776. 8. 3 B. gr. — — Von **römischen** Dichtern: Corpus omnium veter. Poetar. latinor. secundum seriem tempor. in V libr. distinctum . . . Aurel. Allobr. 1611. 1640. 4. 2 B. besser, Lugd. B. 1616. 4. — Opera et fragm. vet. Poetar. lat. . . . von Mich. Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B. — Corp. omnium veter. Poet. Lat. c. eor. Italica versione, Mediol. 1731-1754. 4. 36 Bde. — Poet. lat. minor. . . cur. Petr. Burmanno, Lugd. B. 1731. 4. 2 B. Grat. Faliscus, Aurel. Olymp. Nemesianus, Calpurinus Sic. Claudius Rutilius Numant. Q. Serenus Samonic. Vindicianus oder Marcellus, Q. Rhemnius Fannius, Sulpicia) — Poet. lat. minores, cur. I. C. Wernsdorf. Alt. 1780-1789. 8. 6 Bde. — — Von den **lateinischen** Dichtern aus den **mittlern und neuern Zeiten**: Delic. Italor. Poetar.

tar. . . Frcft. 1608. 12. 2 B. (von 204 Dichtern) Carmina illustr. Poetar. Italor. Flor. 1719-1722. 8. 9 Bde. — Delic. Poetar. Gallor. Frcft. 1609. 8. 3 Th. (von 108 Dichtern) Poetar. ex Acad. gallica . . . Carm. Par. 1737. 8. verm. Amstel. 1740. 8. — Delic. Poetar. Scotor. illustr. Amstel. 1637. 12. 2 B. (von 37 Dicht.) Musar. Anglicar. Analecta, Lond. 1714-1717. 8. 3 B. — Selecta Poem. Anglor. latina Lond. 1774-1777. 12. 3 Bde. herausg. von Edw. Popham. — Delic. Poetar. Belgicor. . . . Frcft. 1614. 12. 4 B. (von 128 Dicht.) — Delic. . . Poetar. Danor. Lugd. B. 1693. 12. 2 B. (von 6 Dicht.) — Delic. Poetar. Hungaricor. Frcft. 1619. 12. (von 4 Dicht.) — Delic. Poetar. Germanor. Illustr. Frcft. 1612. 12. 6 Th. (von 211 Dicht.) Recentior. Poetar. Germ. Carm. Helmst. 1749-1752. 8. 2 Bde. — — **Von Dichtern in italienischer Sprache:** Parnaso Italiano, Ven. 1780. u. f. 8. — Opere burlesche di Fr. Berni, Giov. della Casa, Varchi, Mauro, Bino, Molza, Dolce, Firenzuola, Fir. 1548-1555. 8. 2 B. Verm. Usecht al Reno (Rom) 1726. 8. 3 B. 1760 und 1771. 8. 3 Bde. — Mehrere Samml. dieser Art, welche nähmlich nur Auswahlen enthalten, sind, bey dem Art. **Lied, Scherzhaft, Trauerspiel** u. d. m. zu finden. — — **Von Dichtern in spanischer Sprache:** Nicht vollständige Sammlungen, sondern nur eine Auswahl von Gedichten findet sich in dem Parnaso Español, Mad. 1768-1779. 8. 9 Bde. (Gedichte von Vic. Espinel, Esteb. Man. de Villegas, Franc. de Quevedo, Juan de Morales, Garcilasso de la Vega, Luis de Leon, Greg. Morillo, Lope de Vega Carpio, Luis de Ulloa Pereyra, Luperc. Leon. de Argensola, Luis Martin, Chr. Suarez de Figueroa, Aug. de Tejada, Greg. Hern. de Velasco, Christ. de Mesa, Bart. Leon. de Argensola, Juan de Arguijo, Gasp. Gil. Polo, Pedro de Espinosa, Andr. Rey de Artieda, Thom. de Burguillos, Hern. de Acuna, Ign. de Luzan, D. Alonso de Ercilla, Andr. de Verea, Luis Barahona de Soto, Jorge Pitilla, Damas. de Frias, Alons. Verdugo de Castilla, Man. Pellicer de Velasco, Franc. Pacheco, Gomez de Tapia, Salv. Jacinto Polo de Medina, Bart. Cayrasco de Figueroa, Hurtado de Mendoza, Franc. de Rioja, G. Argote de Molina, Fr. de Figueroa, Cosme Gom. Tejada de los Reyes, Balt. del Alcazar, Fr. de Borja, Dionis Gambaso, Ped. de Padilla, Luis de Gongara, Mig. de Cervantes, Pablo de Cespedes, Ped. Soto de Rojas, Juan de la Cueva, Alonso de Ledesma, Pied. Espinosa, Conte de Rebolledo, Mich. Sanchez, D. Christob. de Villaroel, Frav Hortensio Felix Paravicino, Ger. Bermudez, Fernan Perez de Oliva, Fern. de Herrera, Franc. de Castilla, Gutiere de Cetina, Ant. de Herrera, Ant. Ortiz, Ped. de Medina Medinilla, D. Ped. Silvestre de Campo, Franc. de Saa de Miranda, Franc. Lopez de Zarate, Alons. Ger. de Salas Barbadillo, Juan Boscan, Ped. Laynez, D. Franc. de Calatayud, Juan de Jaureguy y Aguilar, Jorge de Montemajor.) S. übrigens die Art. **Comödie, Lied, Romanze.** — — **Von Dichtern in französischer Sprache:** Vollständige Samml. davon sind mir nicht bekannt, wofern man nicht die Collection d'Auteurs classiques françois, Berl. 8. bis jetzt 10 B dahin rechnen will; von den verschiedenen Auswahlen von Gedichten sind die bessern: Rec. des plus belles pieces des Poetes franc. depuis Villon jusqu'à Benserade, Amst. 1730. und 1752. 12. 6 B. (aus 48 Dichtern) — Bibl. poet. depuis Marot jusqu'à nos jours, p. Mr. (Adr. Claude) de la Morinière, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Abeille du Parnasse, Amst. 1750-1754. 8. 10 Bde. — Portefeuille d'un homme de gout, Par. 1764-1770. 12. 3 B. und als Forts. davon die Poet. anc. et modernes, Par. 1781. 12. 2 Bde. — Annales poetiques, ou Almanac des Muses, depuis l'origine de la Poesie françoise, Par. 1778 u. f. 12. bis jetzt 38 Bde. Wegen meh-

rerer

rerer Samml. f. die besondern Artikel der verschiedenen Dichtungsarten, als **Drama, Heroide, Lied, Oper** u. a. m. — — Von Dichtern in **englischer** Sprache vollst. Sammlungen: Works of the English Poets, mit Biogr. Vorr. von Sam. Johnson, Lond. 1779. 8. 60 B. 1790. 12. 75 Bde. (Die darin aufgenommenen Dichter sind, Cowley, Denham, Milton, Buttler, Rochester, Roscommon, Otway, Waller, Pomfret, Dorset, Stepney, J. Philips, Walsh, Dryden, Smith, Duke, King, Sprat, Halifax, Parnell, Garth, Rowe, Addison, Hughes, Sheffield, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Gay, Granville, Yalden, Tickel, Hammond, Sommerville, Savage, Swift, Broome, Pope, Pitt, Thomson, Watts, A. Philips, West, Collins, Dyer, Shenstone, Young, Mallet, Akenside, Grey, Littleton.) — The Poets of Great Britain .... Edinb. 1782-1783. 12. 109 Bde. von Bell (die darin befindlichen Dichter sind, Chaucer, Spenser, Waller, Milton, Buttler, Denham, Cowley, Dryden, Roscommon, Buckingham, King, Prior, Landsdown, Pomfret, Swift, Congreve, Addison, Rowe, Watts, J. Philips, Smith, Parnell, Garth, Hughes, Fenton Tikel, Somerville, Pope, Gay, Broome, Young, Savage, Pitt, Thomson, Ambr. Philips, Dyer, G. West, Lyttleton, Hammond, Collins, Moore, Shenstone, Mallet, Armstrong, Gray, R. West, Akenside, Cuningham, Churchill) — Auswahlen von Gedichten: The Muse's Library, a Coll. of old engl. Poems from the time of the Saxons, by Mstrs. Cowper. 1741. 8. — Reliques of ancient English Poetry, Lond. 1765. 8. 3 Bde. — Miscell. Pieces of anc. english Poesie, L. 1765. 12. — Specimens of the early English Poets, Lond. 1790. 8. (Ged. aus Surrey, Wyat, Gascoigne, Sidney, Daniel, Marlow, Raleigh, Drummond, Donne, Carew, Shirley, Randolp, Davenant, Wotton, Cartwrigth Suckling.) — Select Beauties of anc. engl. Poetry, by H. Headley, Lond. 1787. 12. 2 Bde. — Collection of Poems by several hands, von Dodsley, L. 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. — The beauties of english Poetry selected, von Oliv. Goldsmith, 1767. 12. 2 B. — Collection of the most estemed pieces of Poetry ... by M. Mendez, Lond. 1768 und 1779. 8. — Collection of Poems von Pearch, L. 1768-1770. 8. 4 B. — Select Collection of Poems, von Nichols, L. 1780-1782. 8. 8 Bde. — Choice of the best poet. pieces of the most eminent Poets, by J. Retzer, Vien. 1780-1786. 8. 6 Bde. — Classical Arrangement of fugitive Poetry, Lond. 1789. 12. bis jetzt 10 B. (größtentheils Episteln und scherzh. Gedichte) — S. übrigens die verschiedenen, von den einzelen Dichtungsarten handelnden, Artikel. — — Von Dichtern in deutscher Sprache: Sammlung von Minnesingern ... Zür. 1758. 4. 2 B. (von 140 Dichtern) — Sammlungen einzeler Gedichte: Den ersten Platz verdienen hier die Belustigungen des Verstandes und Witzes, Leipz. 1742-1750. 8. 8 Bde. weil, wenn sie gleich nicht lauter Gedichte, und noch weniger lauter gute Gedichte, sie doch die ersten Versuche der guten neuern Dichter enthalten. — Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes, Brem. 1744-1748. 8. überh. 6 Bde. N. Ausg. woraus die, von den Verf. in ihre Werke aufgenommenen Gedichte, weggeblieben sind, 1768. 8. 2 B. — Samml. vermischter Schriften, von den Verf. der Brem. Beyträge, 1748-1752. 8. 3 B. (Ueber die Gesch. der beyden letztern Samml. s. Chr. Fel. Weißens Vorr. zu W. Rabeners Briefen, Leipz. 1772. 8. und C. F. Klopstock von C. F. Cramer, B. 1. S. 142.) — Anthologie der Deutschen, Leipz. 1769-1771. 8. 3 Th. — Auserlesene Stücke der besten deutschen Dichter, Brschw. 1766-1778. 8. 3 B. (von F. W. Zachariä, und J. J. Eschenburg besorgt, und Gedichte von Rud. Wekherlin, Paul Flemming, Andr. Tscherning, Joh. G. Schoch u. a. m. enthaltend.) — Taschenbuch für Dichter

und Dichterfreunde, Leipz. 1773-1781. 8. 12 St. — Deutschlands Originaldichter, Hamb. 1776. 8. 4 B. (Besser gedruckt, als gewählt.) — Wegen mehrerer Samml. s. den Art. Lied u. d. m. — —

Dichtkunst. Poetik.

Eine so wichtige Kunst, als die Poesie ist, verdienet von Männern, die den feinesten Geschmak mit der schärfsten Beurtheilung vereinigen, in ihrem psychologischen Ursprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer besten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beste Theorie dieser Kunst ein Dichter könne gebildet werden: denn nur die Natur kann dieses thun; sondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Bestimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem sie fortgehen müssen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, dessen ihr Genie fähig ist.

Obgleich sehr viel zu dieser Theorie dienendes geschrieben ist, so fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunst. Die, welche davon geschrieben haben, fanden das, was sie voraussetzen sollten, die Theorie der schönen Künste überhaupt, nicht vor sich, deßwegen ließen sie sich in vielerley Beobachtungen und Untersuchungen ein, die die Poesie mit allen andern schönen Künsten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künste, oder die Aesthetik voraus setzet, so scheinet die Poetik insbesondere folgende Untersuchungen zu erfodern. Zuerst eine richtige Bestimmung des eigenthümlichen Charakters der Poesie, wodurch sie zu einer besondern Kunst wird, und der besondern Mittel, die sie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künste zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Bestimmung seines absonderlichen Genies zu betrachten seyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künstler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichtes fest zu setzen und bestimmt zu zeigen seyn, wodurch es sich von jedem andern Werk der redenden Künste unterscheidet. Es würde sich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetisch ist. Hierauf müßte man versuchen, die verschiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu bestimmen, und den besondern Charakter einer jeden Gattung festzusetzen. Man müßte den Ursprung der Gattung und Arten in der Natur des poetischen Genies aufsuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemessene Materie, die geschiktesten Formen, und den wahren Ton bestimmen.

Bey jedem besondern Theile dieser Untersuchungen müßte man eine beständige Rüksicht auf die praktische Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforschung und Ausbildung seines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er seine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er seinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in seiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem solchen System fehlet, so haben über alle zur Poetik gehörige Materien verschiedene große Männer alter und neuer Zeit so viel einzelne Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zusammenhang ausführen wollte, die Arbeit schon sehr würde erleichtert werden.

Aristoteles scheinet zuerst die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil seiner Poetik, der auf unsre Zeiten gekom-

gekommen ist, zeuget, wie die meisten Schriften dieses großen Mannes, von scharfen philosophischen Einsichten und feinem Geschmak. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das seinige war, das immer von den ersten und allgemeinsten Grundsätzen anzufangen liebte, zu verwundern ist, sich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf seine Zeiten in der Poesie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter aussehend ist das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigsten Lehren der Kunst auf die vollkommenste Weise vorgetragen sind. Da es die größten Geheimnisse der Kunst anzeiget, so sollte jeder Dichter dieses Werk unaufhörlich studiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geschrieben, dem es nicht erlaubt war, sich in genaue Entwiklung der Sachen einzulassen. Er spricht in dem Ton eines Gesetzgebers, dessen Wille für Gründe dienet. In diesem Ton und mit nicht geringerer Scharfsinnigkeit haben in Frankreich Boileau *), und in England Pope **), von der Dichtkunst geschrieben.

* *

Ueber die Theorie der Dichtkunst haben geschrieben, unter den Griechen: Aristoteles περι ποιητικης. Daß das Werk ursprünglich aus mehrern Büchern bestanden hat, ist höchst wahrscheinlich. Ausser den Ausgaben mit den übrigen Schriften des Aristoteles, wurde es zuerst in einem lateinischen, aus dem Arabischen des Averroes gemachten, Auszuge, mit der Rhetorik zusammen, Ven. 1481. f. (S. die Nuove Mem. per servire all'Istoria Letteraria des J. M. Paitoni B. 2. S. 68. und die Biblioth. Pinell.) und dann in einer wörtlich lateinischen Uebers. von Laur. Valla (S. Maittaire 1. S. 661.) 1498 gedruckt. Hierauf haben es herausgegeben Aldus, mit mehrern Rhetorikern und rhet. Schriften des Aristoteles, Ven. 1508. f. gr. 2) Alex. Paccius, nebst Auslegungen, Ven. 1536. 8. 1572. 16. Bas. 1537. 8. gr. und lat. 3) Franc Robortel, mit einer Umschreibung der Dichtkunst des Horaz und besondern Abh. über die Satire, das Epigr., die Komödie, die scherz. Poesie und die Elegie, Flor. 1548. f. Bas. 1555. f. gr. und lat. 4) Vinc. Madius, und Bart. Lombardus, mit gemeinschaftlichen Erklär. und mit besondern Anmerk. von dem erstern, Ven. 1550. f. gr. und lat. 5) Wil. Morell, Par. 1555. 8. gr. 6) Pet. Victorius, mit einem Commentar, Flor. 1560 und 1573. f. gr. und lat. 7) Ant. Riccoboni, mit der Rhetorik zus. und mit Scholien begleitet, Ven. 1579. 8. 1584. 4. Pat. 1587. 1591. 4. blos lateinisch. 8) Frdr. Sylburg, Frft. 1584. f. gr. und lat. 9) Dan. Heinsius, bey s. Abhandl. De Constitut. Tragoed. nach einer veränderten Ordnung, Lugd. B. 1611. 8. 1643. 12. gr. und lat. 10) Paol. Beni, mit einem weitläuftigen, nicht schlechten, lat. Commentar in welchen der Text, einzeln, eingerückt ist, Padua 1613. f. Ven. 1625. 1673. f. 11) Theod. Goulston, Analyt. methodo illustr. Lond. 1623. 4. gr. und lat. und mit Sylburgs, Dan. Heinsius u. a. Anm. Cambr. 1696. 8. gr. und lat. welche Ausg. bey denen, zu Edinb. 1731. 12. gr. und lat. und Oxf. 1760. 8. gr. und lat. gemachten zum Grunde liegt. 12) T. Winstanley mit versch. Lesarten aus Handsch. und Anm. und der Goulstonschen Uebers. Oxf. 1780. 8. gr. und lat. 13) Th Harles, Leipz. 1780. 8. gr. und lat. 14) Will. Cooke, nach Goulston, Lond. 1788. 8. gr. und lat. 15) Frdr. Wolfg. Reiz, Leipz. 8. gr. wozu wir Anmerk. von Fr. Aug. Wolf zu erwarten haben. — — Uebersetzt in neuere Sprachen, und zwar in die Italienische ist die Dichtkunst des Aristoteles, von Bernardo Segni, mit der Rhetor. zusammen, Fl. 1549. 4. — Von Lud. Castelvetro, mit eingedrucktem Texte, und einem großen Commentar, Wien 1570. 4. und mit vielen Weglassungen

*) Art de poetique.
**) Essay on Criticism.

sungen aus dem Commentar, Bas. 1576. 4. Gegen diese Uebers. und Erklär. schrieb Franc. Buonamici, Discorsi poet. in difesa d'Aristotile, Fir. 1597. 4. Gravina sagt von Castelvetro, quanto è acuto e diligente ed amator dal vero, tanto è difficile ed affannoso per quelle scholastici reti, che agli altri ed a se stessi, allora i maggiori ingegni tendeano. — Von Al. Piccolomini, mit auch, zwar weitschweifigen aber doch fast immer einsichtigen Anmerkungen, Sienna 1572. 4. Ven. 1575. 4. — Von Ott. Castelli, Rom 1642. 12. — Ein Auszug daraus von Metastasio, Tor. 1784. 8. — — In das Spanische: Von Juan Paez de Castro gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts; aber, wahrscheinlicher Weise, nie gedruckt; wenigstens hat Gonsalez de Salas sie nicht herausgegeben, dessen Werk, meines Wissens, eine Erläuterung, nicht eine Uebersetzung der Schrift des Aristoteles ist. — Von Al. Ordonez, mit dem Text, Mad. 1626. 4. neu herausg. von Cas. Florez mit den Anm. des Heinsius und Batteux, Mad. 1778. 8. — — In das Französische: In dem 7ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inscript. wird einer alten französischen Uebers. gedacht, wovon sich Nachr. in dem Thesaurus des Brunes finden sollen. — Von Norville, Par. 1671. 12. — Von And. Dacier mit so genannten kritischen, aber im Grunde wirklich unkritischen, Anmerk. Par. 1692. 4. Amst. 1733. 12. — Von Ch. Batteux, mit dem Text, und einigen Anm. in den Quatre Poetiques, Par. 1771. 8. 2 B. Auch hat ebenderselbe noch eine Analyse der Poetik in dem 41ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. geliefert. — — In das Englische: Die, in Fabric. Bibl. Gr. Lib. III. c. 6. S. 124. dem H. Rymer zugeschriebene Uebers. soll nie erschienen seyn. — Von einem Ungen. Lond. 1705. 8. (Aus der französischen Uebers. des Dacier genommen und mit allen Anmerk. desselben.) — Von (J. Willis) Lond. 1775. 8. (ohne das Original nicht verständlich.) — Von Hen. Jam. Pye, Lond. 1788. 8. mit einigen, nicht ganz schlechten Anmerkungen. Auch hat der Verf. noch einen weitläuftigen Commentar versprochen, und einen andern, von einem H. Nares angekündigt. Ob er, indessen, immer den Sinn des Arist. richtig getroffen, lasse ich dahin gestellt. — Von Th. Twining, Lond. 1789. 4. mit zwey Abhandl. über poetische und musikal. Nachahmung, und einem weitläuftigen, und dem, meines Bedünkens, bis jetzt, besten Commentar. Daß übrigens der Verf. wie er versichert, erst, nach geendigter Arbeit, mit unsers Lessings Dramaturgie bekannt geworden, ist, ob er gleich, in einigen Punkten, von den Meinungen desselben abgeht, nicht sehr wahrscheinlich. — — In das Deutsche: Von Mich. Curtius, mit größtentheils Dacierschen Anmerk. Han. 1753. 8. — — Besondre Erläuterungsschriften: In lateinischer Sprache: Poetica Aristotelica, s. vet. Tragoed. expositio, Auct. Frid. Rappolt, Lips. 1679. 1687. 1695. 12. — In Aristotelis notionem Tragoediae Comment. . . . Ren. Gotth. Loebel, Lips. 1786. 4. — In italienischer Sprache: Ein Speculum Poet. Aristot. von Giovb. Chiodino da Monte Melone, findet sich, bey dessen Rhetorik, Ven. 1613. 8. — Der Discorso della Poetica des Camillo Pellegrino, Ven. 1618. 8. ist nichts, als eine Erklär. einer Stelle aus des Aristot. Poetik. — In dem Saggio di Letterarj Esercizi degli Acad. Filergiti di Forli finden sich S. 1 u. f. vier Lezioni darüber, von dem C. Fabbrizio Ant. Monsignani, als Dell' imitazione poetica, e della sua diffinizione; dell'azione, e cose da somigliarsi, come materia della poet. imitazione; della misura delle parole, come istrumenro dell' imitazione; del fine della poet. imitazione. — Sposizione della Poet. d'Aristot. di Orat. Marta col Castelvetro, in den Rime und Prose des erstern, Nap. 1616. 4. — Ragionamente poetici e risposte sopra la Poet. d'Arist. von Giov. Colle Bellunese, in s. Academia

Colle Bellunese, Ven. 1621. 4. — In spanischer Sprache: Nueva idea de la Tragedia antigua, ò ilustracion ultima al libro singular de Poetica de Arist. p. D. Jos. Ant. Gonzalez de Salas: primera parte. Tragedia practica y observac. que deben preceder a la Tragedia Española intitul. las Troyanas, parte seg. Mad. 1633. 4. Neu herausg. von Franc. Cerdo y Rico, Mad. 1778. 8. 2 B. — In französischer Sprache: Die Reflex. sur la Poetique et sur les Ouvrages des Poet. anc. et modernes, des Rene Rapin, Par. 1674. 12. und sehr verändert, Par. 1684. 4. und im 2ten B. S. 85 f. Oeuvr. Haye 1725. 12. sind im Grunde nichts, wie auch der Verf. selbst sagt, als ein Commentar über den Aristoteles. Das Werk, so mittelmäßig es ist, veranlaßte den bekannten Fr. Vavassor, Remarques . . . Par. 1675. 12. darüber zu schreiben, die nur dadurch merkwürdig sind, daß Rapin eine obrigkeitliche Unterdrückung derselben auswirkte, ob er gleich auch sonst noch eine Reponse . . . Par. 1675. 12. drucken ließ. Die beyden letztern sind, indessen, in den Werken des erstern, Amst. 1709. f. wieder abgedruckt worden; und bey dieser Gelegenheit erschien eine Critique des Remarques, von L'Enfant, in den Nouv. de la Republ. des Lettres, Märt 1710. In das Englische sind die Reflex. des Rapin, von Rymer, mit einer berüchtigten crit. Vorrede, 1694. 8. übers. — Ausser der, von Ch. Batteux bereits angeführten Zergliederung der Dichtkst. des Aristot. finden sich, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. verschiedene Abhandl. von ihm darüber, als De la nature et des fins de la Tragedie, welches Rochefort, in einer Abh. Sur l'objet de la Trag. chez les Gr. widerlegte, und darauf eine zweyte Abh. von Batteux veranlaßte, worauf jener wieder mit einer zweyten Abh. unter ähnlichem Titel antwortete: de la nature et des fins de la Comedie, und de l'Epopée comparée avec la Traged. et l'Histoire, welche sämmtlich, unter dem Titel: Quatre Mem. de Mr. l'Abbé Batteux sur la Poet. d'Arist. . . . Gen. (Berl.) 1781. 8. zusammen gedruckt worden sind. — In den Melang. de Litterat. etrang. Par. 1785. 12. ein Aufsatz, welcher das enthält, was über die drey Einheiten in dem Arist. gesagt worden ist. — — In deutscher Sprache: Vortrefliche Erläuter. in G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie. — — Nach dem Conspectus criticar. Observat. in Script. gr. et lat. von Burghes, haben wir dort verschiedene, bis jetzt ungedruckte Anmerk. zu der Dichtkunst des Arist. zu erwarten. — — Noch ist, von griechischen Schriftstellern, welche über Dichtkunst geschrieben, eine Abhandlung des Proklus übrig, welche Friedr. Morell, Par. 1615. 12. gr. und lat. herausgegeben hat. —

Von römischen Schriftstellern: Der Brief des Horaz an die Pisonen ist, zu oft, als eine eigentliche Dichtkunst angesehen und behandelt worden, als daß, wenn nicht auch H. Sulzer ihn sogar, als das Werk, „in welchem die wichtigsten Lehren der Kunst auf die vollkommenste Weise vorgetragen sind,“ dargestellt hätte, er nicht hier eine Stelle verdienen sollte. Gedruckt findet er sich bey den Werken des Dichters (S. den Art. Horaz) und einzeln, mit den Commentar. des Acrons und Porphyrions ist er, unter andern, von R. Stephanus, Par. 1533. 4. herausgegeben worden. Unter den vielen, darüber besonders geschriebenen lateinischen Commentarien von Neuern sind, meines Bedünkens, die merkwürdigsten der von Janus Parrhasius, Neap. 1531. 4. Par. 1533. Ven. 1553. 4. Von Pomp. Gauricus, Rom 1541. 4. Von Gias. de Nores, Par. 1544. 8. Ven. 1553. 8. Von Fr. Robortelli, bey s. Dichtkunst des Aristoteles, Flor. 1548. Bas. 1555. f. Von Vinc. Madius, bey s. Dichtkunst des Aristot. Fl. 1550. f. Von Giac. Grifoli, Flor. 1550. 4. und mit Vertheidigung gegen Gias. de Nores, Ven. 1562. 8. Von Achilles Statius, Antw. 1553. 4. Von Franc. Luisini, Ven. 1554. 4. Von

Giov. B. Pigna, Ven. 1561. f. Von Aldus Manutius, Ven. 1576. 4. Von Joh. Sturm, Strasb. 1576. 8. Rudolst. 1716. 8. Von Th. Correa, Ven. 1587. 8. Von Nic. Colonius (Solonius) Berg. 1587. 8. Von Erc. Manzoni, Berg. 1604. 4. Franc. de Cascales de Murzia Valent. 1659. 4. und bey der neuen Ausgabe s. Tablas poeticas, Mad. 1779. 8. (worin das Werk des Horaz selbst ganz anders, wie gewöhnlich, geordnet ist) Verschiedene dieser, und noch mehr Commentare von andern, finden sich auch in der Ausgabe der sämmtlichen Werke des Horaz, Bas. 1580. f. Und auch in den spätern Ausgaben dieser Werke von Baxter, Geßner, Bentley, Cuningham, Valart, Dorighelli, Poinsinet de Sivry, u. a. m. finden sich Erläuterungen über diesen Brief. — Unter den besondern Comment. in neuern Sprachen, ist der merkwürdigste der, mit verschiedenen Abhandlungen begleitet von Rob. Hurd, Lond. 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. Deutsch, von Joh. Jac. Eschenburg, Leipz. 1772. 8. 2 B. — — **Uebersetzt** (und zuweilen nur paraphrasirt) aber öfterer mit Erklär. und Erläuter. begleitet, ist der Brief an die Pisonen, in die **italienische** Sprache, von Lud. Dolce, Ven. 1535. 8. verb. ebend. 1559. 8. in reimfr. Versen und mit einem Commentar; von Giov. Fabbrini da Fighine, Ven. 1587. 4. 1699. 4. nur die Dichtkunst allein, obgleich das Werk den Titel, Opere, führt; aber mit Erklärungen; von Sc. Ponze, Neap. 1610. 4. in Octaven, und mit Anmerkungen; von Lud. Leporeo, Rom 1630. 8. in reimfr. Versen; von Paol. Abriani, Ven. 1663. 1680. 12. in reimfr. Versen; von Loretto Mattei, Bol. 1686. 8. in Octaven; von Ces. Grazzini, Ferr. 1698. 4. in Terzinen; von Giovb. Vaccondi, 1698. 12. in reimfr. Versen; von Pand. Spannochi, Sienna (1714) 8. eben so; von Sertor. Quadromanni, in s. Lettere, S. 245. Nap. 1714. 8. aber früher geschrieben; auch soll von ihm noch eine Uebersetzung eben dieses Gedichtes in reimfr. Versen vorhanden seyn; von dem Conte Giovb. della Torre, Mil. 1720. 8. in Prose, und mit Erklärungen; von Ben Pasqualigo, Ven. 1726. 8. in reimfr. Versen; von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Greg. Redi, Ven. 1751. 8. ebenfalls mit den übrigen Ged. des Horaz; von Gius. Rota, Berg. 1752. 8. in Octaven; von Ant. Frc. Gerbini, Mil. 1754. 8. in Prose; von Ant. Piet. Petrini, Rom 1777. 8. in Terzinen, und mit einer veränderten Ordnung des Textes; von Bertola, Siena 1781-1782. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters. — In das **Spanische**; von Vinc. da Espinel in s. Rimas, Mad. 1591. 8. und im 1ten B. S. 1 u. f. des Parnaso Español, in reimfr. Versen; von Luis de Zapata, Lisb. 1592. 4. eben so; von Villen de Biedma, Gran. 1599. 4. mit den übrigen W. des Dichters; von Juan de Yriarte, Mad. 1777. 8. — In das **Französische**: von Jacq. Pelletier, Par. 1545. 12. in Versen; von den Gebrüdern d'Agneaux, Par. 1588. 8. mit den sämmtlichen Werken, in Versen; von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Prose; von Et. Martignac, Par. 1678. 12. 2 B. eben so; von dem P. Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. eben so; von Andr. Dacier, Par. 1689 u. f. 12. mit den übrigen Ged. des H. in Prose; von Dav. Aug. Bruëys, Par. 1683. 12. mehr Umschreib. als Uebersetzung; von Prepetit de Grammont, Par. 1711. 12. in Prose; von dem Abt Pelegrin, Par. 1715. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Frc. de Maucroix, Par. 1726. 12. in Prose; von dem P. Etienne Sanadon, Par. 1728. 4. 2 B. mit den sämmtl. Gedichten des Horaz, in Prose; von Ch. Batteux im 3ten Bde. s. Cours de belles lettres, Par. 1747. 12. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. 2 B. in Prosa; von einem Ungen. Par. 1752. 12. mit den sämmtl. Schriften des Dichters, in Versen; von Binet, Par. 1783. 16. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters; von Vidal, Par. 1783. 8. in Prose; von einem Ungen. P. 1789. 12. —

In das Englische; von Ben Jonson († 1637) in dem 5ten B. s. W. Lond. 1716. 8. in Versen; von J. Oldham († 1683) paraphr. in s. W. Lond. 1722. 12. 2 B. in Versen; von dem Gr. v. Roscommon, († 1684) in s. Poems, Lond. 1717. 8. in reimfr. Versen; von Th. Creech, Lond. 1684. 1737. 8. mit den übrigen Gedichten des Horaz; von Dunster, Lond. 1719. 8. mit den übrigen Episteln und Briefen; Phil. Francis, Lond. 1743. 8. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Versen; von Stirling, L. 1752 = 1753. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Horaz; von W. Popple, L. 1753. 4. in Versen; von Chr. Smart, L. 1757. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Prose; von J. Duncombe, L. 1758 = 1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Versen; von einem Ungen. L. 1774. 8. mit einem Commentar; von G. Collmann, Lond. 1783. 4. in reimfr. Versen und einer, der Wielandschen ähnlichen, Erklärung. — In das Deutsche: von Buchholz, Rinteln 1639. 8. nebst dem ersten Buch der Oden, in Reimen; von Rothe, Basel 1671. 8. mit den übrigen W. des H. in Prosa; von Rulf, Leipz. 1698. 8. eben so: von Eccard, in den Poet. Nebenstunden, Braunschweig 1721. 8. in Versen; von C. Gottsched, in s. Kritischen Dichtkunst, Leipz. 1729. 8. in Reime; von L. H. Lange, Lübeck 1730. 8. in Reime; von Groschuf, Cassel 1749. 8. mit den übrigen Gedichten des H. in Prosa; von G. Lange, Halle 1752. 8. nebst den Oden, in reimfr. Versen; von C. W. Ramler, in s. Batteur, Leipz. 1756. 8. in Prose; in den Werken, Ansp. 1773 u. f. 8. in Prosa; von M. Wieland, Dessau 1782. 8. nebst den übrigen Ep. des Horaz, in reimfr. Jamben, und einer Erklärung; von J. And. Michelsen, Halle 1784. 8. in Prose; von Theod. Plazary, in den Gedichten, der Ehre und Freundsch. gesungen, Kempten 1787. 8. in Hexametern. — Einzeln, ist die Ramlersche und Wielandsche Uebersetzung, Basel 1789. 8. abgedruckt worden. — — Besondre Erläuterungsschriften darüber: in lateinischer Sprache: De artis poet. Horat. virtutibus et vitiis, D. Polyc. Leiseri, Hal. 1720. 4. — Artis Poet. Horat. Descript. D. P. Chr. Henrici, Alt. 1760. 4. — Adversar. quaedam in Horat. Artem poetic. Auct. Ioa. Gotthelf Lindner, Regiom. — Horatius fabular. scenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmst. 1775. 8. — De Horatio, Platonis aemulo, ejusque Epist. ad Pisones cum hujus Phaedro comparatione, Auct. Car. Godof. Schreiter, Lipf. 1789. 4. — In französischer Sprache: Dissertat. critique sur l'art poet. d'Hor. où l'on donne une idée générale des pièces de theatre, et où l'on examine si un Poete doit préferer les caractères connus aux caractères inventés . . . p. MM Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — In holländischer Sprache: J. Oudaaus Aanmerkingen over Q. Horatius Dichtkonst . . Amst. 1713. 8. —

Schriften von Neuern über die Theorie der Dichtkunst, in lateinischer Sprache: Die älteste, mir bekannte, ist ein Gedicht, ums J. 1200 von einem Engländer, Gottf. Vinesauf, unter dem Titel De nova Poetria, dessen Warton, in der 2ten Dissert. Bl. k. vor dem 1ten B. s. History of Engl. Poetry gedenkt, und dessen Absicht dahin geht, die alten römischen Versarten zu empfehlen, und die Leoninischen Reime zu verdrängen. — De vulgari Eloquentia, Libri duo, von Dante, welche von J. G. Trissino zuerst italienisch, bey s. Poetica, Vic. 1529. f. herausgegeben wurden, und auch so in dem 1ten B. S. 36 der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. abgedruckt sind. Lateinisch erschienen sie, aber nur das zweyte Buch, ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. und beyde Bücher lat. und italienisch, in den Opere di Trissino 1729. 4. (Das erste Buch handelt, in 19 Kap. von der Sprache überhaupt; das zweyte, in 13 Kap. von der italienischen, und von der Canzone. Daß es, Anfangs, für untergeschoben, und noch von Crescimbeni dafür gehalten

halten wurde, und so mancherley Streitigkeiten veranlaßte, ist bekannt. Uebrigens erhellt aus mehrern Stellen darin, daß der Verf. das Werk weiter fortsetzen wollen.) — Ein anderes, ums J. 1332, von Ant. da Tempo geschriebenes, ungedrucktes Werk, Summa Artis Ritmici vulgaris, wird nur dadurch merkwürdig, daß man daraus die verschiedenen Dichtarten der Zeit kennen lernt. Die von ihm benannten und behandelten, sind: Sonetus, (deren er 16 verschiedene Arten annimmt) Ballata, Cantio extensa, Rotundellus, Mandrialis, Serventesius, und Motus confectus. S. Muratori, Della perfetta poesia, B. 1. S. 16. Ven. 1770. 4.) — De arte poetica, Lib. III. von Marco Giral. Vida, Cremona 1520. 8. Mit einer Abh. von A. Klotz, Altenb. 1766. 8. und in s. Werken, Rom 1527. 4. Patav. 1731. 4. 2 B. (Da einmahl der Brief des Horaz an die Pisonen hier eine Stelle erhalten mußte, so war es nothwendig, auch den eigentlichen Lehrgedichten über die Poesie einen Platz hier zu geben. Uebersetzt ist dieses in das Französische von Batteux, in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. in Prosa; in das Ital. von Nic. Montoni, Ven. s. a. 8. in reimfreye Verse; und in das Engl. von Chrstph. Pitt, in den Miscell. Poems, Lond. 1726. 8. Auch soll Matth. Concanen noch eine Uebers. davon verfertigt haben; und der 22te und 23te der Briefe zur Bildung des Geschmackes Th. 1. S. 443. u. a. handelt davon. Wenn das Werk auch, als Gedicht, größeres Verdienst haben sollte, als z. B. Scaliger ihm zuschreibt: so hat es doch, als Poetik, ein sehr geringes.) — In artem poeticam Primordia scrips. Nausea Bianco Campiano, Venet. 1522. 1552. 8. — De Poet. Lib. VI. Auct. Ant. Seb. Minturnus, Ven. 1559. 4. — Io. Ant. Viperani De Poet. Lib. tres, Antv. 1558 und 1579. 8. (Die verschiedenen Kap. des Buches handeln: De nomine et vi Poeticae; de orig. et laudibus Poeticae; de Poeta; de materia Poetae; de fine Poetae; de poemat. et poes. significatione; de generibus Poeticae; de imitat. s. fabula; de conformat. fabulae; de episodiis et digressionibus; de fabulae formis; de fab. partibus; de rat. fingendi; de mirabil. rerum fictionibus; de decoro; de carmine; de poet. diction. ornatu; quod potior imitat. cura quam carminis habenda sit; de pulchritud. poematis; Lib. II. De poemat. differentiis; de Epopoeia; quae in Epop. nonnulli requirant; de nat. s. forma Epopoeiae; de partibus Epopoeiae; unde princ. narrat. in Epop. ducatur; quae praec. in narrand. servanda sint; de Tragoedia; de nat. et forma Tragoediae; de partib. Tragoediae; utr. praestant. sit, Trag. an Epopoeia; de origine Comoediae deque ejus generibus; de notat. et definit. Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter se conferuntur quidque sit Tragic. explicatur; Lib. III. De Satyris; Quo pacto Satyri primum in Trag. immissi, deinde exclusi fuerint; de fab. satyrica; An Com. Satyros habuerint; de Satyr. Latinorum; de Mimo; de bucol. poesi; quid bucol. Poes. et quae ejus, et quot partes sint; de melico poem. s. lyrico; an ulla sit in lyr. imitatio, quotue lyr. poem. partes sint; de choro lyrico; de dithyrambico. Uebrigens ist das Werk, im Grunde, nichts, als ein Commentar über den Brief an die Pisonen, und enthält mehr Erläuterungen über das, was die, darin behandelten Dichtarten, bey den alten waren, als über das, was sie seyn könnten oder sollten, und auch diese sind nur sehr oberflächlich.) — Iul. Caesaris Scaligeri Poetices Libri septem apud Vincentium, (Gen.) 1561. f. Apd. Pet. Santandreanum 1581. 8. In Bibl. Commeliano 1617. 8. und öft. (Das Werk besteht, bekanntermaßen, aus sieben Büchern, Historicus, in 57 Kap. Hyle, in 42 Kap. Idea, in 127 Kap. Parasceve, in 49 Kap. Criticus, in 17 Kap. Hypercriticus, in

in 7 Kap. Epinomis, 2 Th. wovon der erste 8, und der zweyte 3 Kap. enthält. Daß es, zur völligen Verständlichkeit der Dichtungsarten der Alten viel brauchbares enthält, läßt sich nicht läugnen, obgleich sonst Scaliger nicht eben viel Gefühl für Poesie, und richtige Begriffe davon überhaupt gehabt zu haben scheint, wie es der, dem Virgil gegebene Vorzug vor dem Homer zur Gnüge beweißt.) — Geo. Fabricii, De re poet. Lib. IV. Antv. 1565. 16. verm. in 7 Büchern, Typ. Voegel. 1574. 12. Par. 1584. 16. Mit Zusätzen und allerhand Veränderungen gab Pet. Baudozianus Cestius, das Werk, als sein Eigenthum, unter dem Titel: Poet. Lat. Thesaurus in Lib. X. comprehensus (Lyon) 1586. 12. heraus. — De Arte Poet. Auct. Fr. Sanchez, Antv. 1582. 8. (Das Werk erschien, ursprünglich, unter dem Titel: De Auctoribus interpretandis, s. de Exercitatione; ich kenne es aber nur aus sehr allgemeinen Nachrichten, und aus dem Lobe, welches D. Augustin de Montiano, in s. Discurso sobre las Traged. Espan. ihm, S. 65. Mad. 1750. 8. giebt.). — Ant. Riccoboni Poetica, Poeticam Aristotelicam per paraphr. explicans, et nonnullas Lud. Castelvetry captiones refellens, Vic. 1584. 4. und Ebenderselbe: Poetica: Praecepta Aristotelis c. praec. Horatii collata, Patav. 1592. 8. — Iac. Pontani Poeticar. Institut. Lib. III. Ingolst. 1594. 8. verb. 1597. 8. (In den sechzehn Kapiteln des ersten Buches handelt der Verf. De necessitate artis; notatio et natura Poetices; Poet. necessario imitari; Poet. ex necessitate carmen adhiberi, et de ordinibus Poetarum; quae materia Poetae; quis Poetae finis; quid distent poema et poesis; tres poemat. modi, eorumque appellationes et species, de exercitat. et modo scribendi; de imitatione et quaenam quoque pacto imitanda; de argumento viribus convenienter sumendo; conquirendam prius rer. ac verbor. supellectilem, et de tranquillitate animi ac secessu; de judicio; de erratis poetarum; de vitiis carminum; de diligentia emendationis. In den 39 Kap. des zweyten Buches, De Epopoeia, De Comoed. De Trag. De Elegiaca poesi, De lyr. Poesi, De Hymno, De jambea Poes. und De satyr. Poesi; und in den 24 Kap. des dritten Buches, De Epigr. und De Epitaphio seu funebri Poesi) — Tractatio de Poesi ethica, humana et fabulosa, collata cum vera, honesta, et sacra, Auct. Ant. Possevinus, Lugd. B. 1595. 8. — und bey diesem Werke, die Schrift des Macarius Mutius De ratione scribendi Poemata. — Iac. Masenii Palestra Eloquentiae ligatae, Colon. 1601. 12. — Alex. Donati De Arte poet. Lib. III. Rom. 1631. 16. — Ger. Ioa. Vossii de artis poet. nat. et constitutione Liber, Amst. 1647. 4. und Ebendesselben Poet. Institut. Lib. III. Hag. Com. 1647. 4. und im 3ten Bde. s. W. Amst. 1697. f. — Lor. Le Brun Eloquentia poetica, s. praecepta poet. exemplis illustr. Par. 1653. 8. — Mart. du Cigne Ars poet. in duos libros divisa, Andom. 1666. 8. — Der dritte Theil des ersten Bandes der Philos. rationalis des Carlo Renaldini, Padov. 1681. f. besteht aus einer, nicht schlechten Poetik. — Leon. Frisonii De Poemate, Lib. III. Bord. 1682. 8. (Für Kinder, und vorzüglich über das Epische Gedicht; aber auch mit der Absicht, christliche Nachahmungen der alten Dichter zu bilden.) — Ioa. de Kenus Observat. poet. exempl. illustratae. 1688. 8. — Ioa. Iac. Mescolii Artis poet. institut. Flor. 1692. 12. — Ars poet. in pluribus Dissertat. comic. pastorit. tragic. tragicom. Tassi, Bonarelli, Quinault, Pet. Cornelli, Guarini, aliorumque ad crysim revocantibus, perquisita et vindic. Luc. 1713. 4. — Praelect. poet. Auct. Ios. Trapp. Oxon. 1716. 8. 3 Th. Engl. Lond. 1742. 8. (Das Werk besteht überhaupt aus 29 Vorles. über Natur und Ursprung der Poesie; über poetischen Styl; über Schön-

heit der Gedanken, oder das Erhabene und Zierliche; über Epigram, Elegie, Hirtenged. Lehrgedicht, Lyr. Poesie, Satire, Drama, Komödie, Tragödie und Heldengedicht. Den Hauptzweck der Poesie setzt der V. in Unterricht; und für die dichterischen Darstellungen der alten Dichter scheint er keinen Sinn zu haben.) — Ars poet. gener. ad Aesthetic. seu doctrinam boni gustus conform. auct. Geo. Aloys. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. Diese, hier angeführten, lateinischen, Schriften von der Theorie der Dichtkunst, hätten sich noch mit vielen vermehren lassen; da aber so wohl die fehlenden, als die angezeigten, größtentheils, keinen andern Zweck haben, als über- und in der lateinischen Dichtkunst Belehrung zu geben, (obgleich unter die letztern keine derjenigen, welche blos, oder doch Vorzugsweise, nur von der Verskunst Unterricht ertheilen, wie die Poet. major per Acad. Giesenae Professores . . . Giess. 1608. 1657. 8. u. d. m. aufgenommen worden sind) so schienen doch, zur Bildung eines richtigen Begriffes von der Behandlung und Cultur dieses Zweiges der Litteratur die vorhergehenden hinlänglich; und nur zu diesem Zwecke ist der Inhalt verschiedener, ausführlich, angegeben worden. Ein grosser Theil derselben ist blos für die Schulen und Akademien geschrieben; enthält aber doch, wenn nicht immer brauchbares Raisonnement, doch brauchbare Nachrichten. — —

Von der Theorie der Dichtkunst, in **italienischer Sprache:** Della Poetica di Gian Giorgio Trissino, Divisione IV. Vic. 1529. f. und die Divis. V. e VI. Ven. 1563. 4. zusammen in s. Opere, Ver. 1729. 4. 2 B. (Die erste Abtheilung handelt von der Sprache überhaupt, von Deutlichkeit, Größe, Schönheit, von dem Ueblichen, und von Wahrheit; die zweyte und dritte vom Reime, Verse und den Sylbenmaßen; die vierte vom Sonet, Ballade, Canzone, Mandrial, Serventesi; die fünfte vom Drama, besonders vom Trauerspiel; die sechste vorzüglich vom Lustspiel.) — La Poetica di Bern. Danielo, Ven. 1536. 4. (Das Werk besteht aus zwey Büchern, und ist in Gesprächen geschrieben.) — Lezione (6) della poetica e della poesia, von Bened. Varchi, in den Lezione lette publicamente nell' Acad. Florentini, Fior. 1549. 4. ebend. 1560-1561. 4. 2 B. verm. ebend. 1590. 4. (S. 566 und 593 der letztern Ausg.) — Discorsi di Giamb. Giraldi Cintio intorno al comporre de' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere de Poesie, Vineg. 1554. 4. — Della vera Poetica, Libro uno, di Giov. Pietr. Capriano, Vin. 1555. 4. — Ragionamento della Poesia, di Bern. Tasso, Vin. 1562. 4. und bey dem 2ten Bde. s. Lettere, Pad. 1733. 8. — L'arte poetica del Sign. Ant. Minturno, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogn' altra poesia, con la dottrina de'Sonetti, Canzoni . . . e si dichiara a suoi luoghi tutto quel, che da Aristotile, Orazio, ed altri Autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento di Poet... (Ven.) 1564. 4. Nap. 1725. 4. (Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, und besteht aus vier Büchern; in dem ersten wird von der Abtheilung der Poesie und dem Unterschiede der verschiedenen Gattungen, so wie von dem Ursprunge der Poesie, und von dem epischen und dem romantischen Gedicht, welches der Verfasser von dem erstern dadurch unterscheidet, daß es, an Statt daß die Epopee eine memorevole facenda perfetta d'una illustre persona nachahmt, eine congregatione di Cavalieri e di Donne, e di cose da guerra, e da pace, quantunque in questa massa uno si rechi inanzi, il qual'habbia à fare sopra tutti gli altri glorioso, zum Gegenstande habe, gehandelt; in dem zweyten, vom Drama überhaupt, von der Tragödie, von der Komödie, und dem Satyrspiel; in dem dritten von der lyrischen (melischen) Poesie, als von der Canzone, von der Sestine, von dem Sonet, von der Ballade, vom Madri-

Madrigal, von der Serventesi, von der Octava Rima, von der Barzoletta, oder Frottola, von der Elegie, von der Satire, von der jambischen Poesie; und vom Epigram; in dem vierten von der Sprache überhaupt, von den Figuren, dem Numerus u. d. m.) — La Topica poetica di Giov. Andr. Gilio da Fabriano, Vineg. 1580. 4. — Ragionamento di Agnolo Segni sopra le cose pertinente alla Poetica, Fir. 1581. 8. (Die Schrift besteht aus vier Lezioni, worin von der poetischen Nachahmung, von der Fabel, und von den Wirkungen der Poesie gehandelt wird.) — Della Poetica di Franc. Patricj la Deca disputata, Ferr. 1586. 4. (Die Deca istoriale dieses Verf. welche eigentlich den ersten Theil des Werkes ausmacht, ist, bey dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Von der Deca disputata sagt P. Beni, in der Vorrede zu s. Commentar des Aristoteles: Certe Fr. Patritius tam multa novavit in poesi, tam frequenter a Madio ac caeteris explanatoribus illis disceffit, usque adeo varias eorum opiniones et interpretationes exagitavit, ut verius (si ei credas) operam illi suam lusiffe, quam poetica Aristotelis decreta illustrasse dicendi sint, woraus denn erhellt, daß man damahls auch in Rücksicht auf Meynungen über Poesie nicht von dem Aristoteles abweichen können, ohne für einen Neuerer gehalten zu werden.) — Discorsi del S. Torquato Tasso dell Arte poetica, et in particolare del Poema heroico .... Ven. 1587. 4. (Dieser Discorsi sind drey, wovon der erste von der Wahl der Materie, der zweyte von der Anordnung, und der dritte von der Ausbildung derselben, oder von der Darstellung, aber immer mit Rücksicht auf das epische Gedicht, handelt, welches er nicht, wir mehrere italienische Theoretiker dieser Zeit, als verschieden von der Romanze, angesehen wissen will.) — Discorso di Giaf. di Nores intorno a quej principj, cagione e accrescimenti, che la Comedia, la Tragedia, e'l Poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da'Governatori delle republiche, Pad. 1587. 4. und, als Fortsetzung desselben, Poetica ... nella quale per via di diffinizione e de divisione si tratta, secondo l'opinione d'Aristotele, della Tragedia, del Poema eroico, e della Comedia, Pad. 1588. 4. (Die, von dem Verf. in der ersten Schrift, gefällten Urtheile über die Tragikomödie, und den Pastor fido des Guarini, veranlaßten mehrere Streitschriften, als 1) Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giaf. di Nores contra le Tragic. e le Pastorali ... Ferr. 1588. 4. von Guarini, Gespräche zwischen einem, damahls berühmten Schauspieler, Verrato, und Nores. 2) Dieser antwortete darauf mit einer Apologia, Pad. 1590. 4. worauf 3) Il Verrato II.... Fir. 1593. 4. erschien; und aus dem ersten und letztern ist, 4) ein Compendio della Poesia tragicomica, Ven. 1601. 4. 1630. 4. gezogen worden.) — Avvertimenti nell poetare, da Giul. Cef. Cortese, Nap. 1591. 8. — Discorsi poetici di Faustino Summo, Pad. ne' quali si discorrono le più principali quistioni di Poesia, e si dichiarono molti luoghi dubbj e difficili intorno all'arte del poetare, secondo la mente di Aristotele, di Platone, e di altri buoni autori, Pad. 1600. 4. — Bey dem Gedichte Del Rosario di Maria Vergine, R. 1601. 8. von Giov. Bern. Brandi, findet sich ein Trattato del Arte poetica. — Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely (Bened. Fioretti) Fir. 1620 - 1639. 4. 5 Bde. und Aggiunzioni .... Fir. 1660. 4. Zusammen, Fir. 1695. 4. 5 Bde. (Der erste B. enthält 40, der zweyte 58, der dritte 164, der vierte 107, und der fünfte 61 Abschnitte; aber sie folgen ohne Verbindung, z. B. Comparazione, Ironia, Sentenza, Prosopopea, Aposiopesi, Motti, und Coro, e alcune sue più notabili circostanze, oder Ortografia und Affetto lodato nell' opere auf einander. Der Verf. hat das, was ihm bey dem Lesen

Lesen der griechischen, lateinischen und italienischen Schriftsteller aller Art, einfiel, niedergeschrieben; und, ohngeachtet es ihm nicht an einzeln feinen Bemerkungen und Erläuterungen über Dichter und dichterische Stellen fehlt, doch wohl seinen Ruf bey den Italienern nur seiner, in dem Werke gezeigten, unermeßlichen Belesenheit zu verdanken. Nicht blos Dichter, sondern auch die wichtigsten alten Geschichtschreiber, Philosophen und Redner werden in seinem Werke beurtheilt. Aber der Innhalt der verschiedenen Abschnitte würde zu viel Raum wegnehmen.) — Poetica ecclesiastica e civile di Celso Zani . . . nella quale si pone in chiaro la diffinizione della poesia comune alla Tragedia e all' Epopeja, Rom. 1643. 4. — Trattato della Poesia, di Flav. Querengo, Padova 1644. 4. — Poetica di Giuf. Batista, Ven. 1676. 12. — Discorso di Nic. Cicognari, di nuova invenzione disegnato su'l idee d'amico e celebre Poeta, Parma 1696. 4. — La bellezza della volgar Poesia, di Giov. Mar. Crescimbeni . . . . R. 1700. 4. und verm. im 6ten B. s. Istoria della volgar Poesia, Ven. 1730. 4. (Das Werk besteht aus neun Gesprächen zwischen Arkadiern, wovon die vier ersten von den Eigenheiten, den Schönheiten und Fehlern, des Sonets und der lyrischen Poesie überhaupt, mit Rücksicht auf ein paar Sonete des Costanze, das fünfte von den Eigenheiten der tragischen und der dramatischen Pastoral-Poesie, das sechste von der Komödie, das siebente und achte von der epischen Poesie, mit Rücksicht auf des Ant. Caraccio Imperio vendicato, und das neunte von dem Geschmack des achtzehnten Jahrhundertes, in der lyrischen Poesie, und vorzüglich im Sonet, handelt. Die Schönheit theilt er in Schönheit der Natur, und der Kunst; die erste ist die innere, die andre ist die äußre Schönheit, und ogni cosa desiderabile e commendabile ist ihm schön. Der Dichter muß beyde verbinden, oder sotto vaga e leggiadra corteccia richiuder nobili e efficaci sensi; und, weit entfernt, allen seinen Landsleuten dieses Talent zuzuschreiben, nennt er, vorzüglich, nur den Petrarca, Bembo, Casa, Tansillo, Sannazar, Caro, als solche, welche beydes verstanden haben. Aber da Cresc. weder Dichter, noch Philosoph war: so darf man nicht viel Aufschlüsse in s. Werke erwarten. Auch ist der ganze Zweck desselben sichtlich nichts als Empfehlung drr Arkadier. — Della Ragione poetica Libri due . . . di Vinc. Gravina, Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. Frzsch. von Requier, Par. 1755. 12. (Ob das Werk gleich bereits, in so fern es Beurtheilungen von Dichtern und dichterischen Werken enthält, in dem vorhergehenden Artikel angezeigt ist: so gehört es doch, weil es die Grundsätze aller Poesie enthalten soll, auch hieher. Das erste Buch besteht aus 44, das zweyte aus 33 Abtheilungen. Von dem Innhalte sagt der Verf. la ragion poetica, che noi trattiamo, secondo la quale i Greci poeti e le regole loro rivachiamo ad un' Idea eterna di natura, può concorrere ancora alla formazion d'altre regole, sopra esempi e poemi diversi che rivolgansi alla medesima idea e ragione. Die allgemeinen Abschnitte darin handeln, diesem gemäß, Del vero e del falso, del reale e del finto; della efficacia della poesie; del verisimile e del convenevole; . . . dell' origine de i vizi nella poesia; . . della varietà degli umani affetti; della utilità della poesia; . . . della natura della favola u. s. w. worauf nun Bemerkungen über die verschiedenen Dichtarten, und die mehrsten alten, so wie verschiedene der frühern italienischen Dichter folgen. Die Hauptsätze darin sind, daß der Dichter nur durch Beobachtung des Wahrscheinlichen, und durch natürlichen und genauen (naturale e minuta) Ausdruck seinen Zweck erreichen könne. Daß der Verf. oft polemisch werde, habe ich nicht bemerkt. Er läßt sich selten, oder nie, auf Bestreitung der Meinung Anderer ein; und selten gehen seine Urtheile von den

den Urtheilen Anderer ab.) — Della perfetta Poesia italiana, spiegata e dimostrata . . . . da Lud. Ant. Muratori . . . . Moden. 1706. 4. 2 B. und mit den, nicht viel bedeutenden Anmerk. des Ant. Mar. Salvini, Ven. 1724. 1748. 1770. 4. 2 B. (Das Werk besteht aus vier Büchern, wovon das erste, in 21 Kap. von dem guten Geschmacke in der Poesie, und von dem poetisch Schönen und Wahren; das zweyte, in 19 Kap. von dem Genie und der Urtheilskraft; das dritte, in 11 Kap. von dem Nutzen und Vergnügen, welche von der Poesie gewährt werden könnten, und von den Ursachen, warum sie solche nicht gewährt, überhaupt handelt, und das vierte Gedichte mit Beurtheilungen derselben enthält. Die Vollkommenheit der Poesie setzt der Verf. in die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen; jenes entspringt aus dem, auf das Wahre gegründeten, poetischen Schönen, und dieses aus der guten Verbindung mit dem Wahren selbst. Das Poetisch Schöne, oder das was vergnügt, beruht entweder auf den, von der Poesie nachgeahmten, Sachen und Wahrheiten, oder auf der Art sie nachzuahmen; und das dichterisch Wahre besteht in dem Wahrscheinlichen, oder in dem, was seyn kann. Um irgend einen Gegenstand dichterisch, glücklich, zu behandeln, ist es nöthig, daß die Einbildungskraft in Thätigkeit gesetzt, und irgend ein Affekt, als Liebe, oder Schmerz, oder Furcht, oder Haß, und ähnliche Leidenschaften, erweckt werden; und in so fern läßt sich allerdings sagen, daß Muratori die Einbildungskraft zum höchsten Grundsatze der Dichtkunst macht. Uebrigens scheint er zu glauben, daß jeder seine Phantasie auf diese Art stimmen, oder sich zum Dichter bilden könne, und fällt über die Oper, so wie über die Dichter, welche blos von irdischer Liebe gesungen haben, und also auch über den Inhalt der Gedichte des Petrarch, Urtheile, welche dem großen Haufen der Italiener unmöglich haben gefallen können.) — Della Poetica, Lib. III. . . . da G. F. Palesi, Palerm. 1734. 4. — Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni Scrittori di cose poetiche, di G. Salio, Pad. 1738. 8. — Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia . . . di Franc. Sav. Quadrio . . . Bol. und Milano 1739-1752. 4. 5 Th. in 7 Bänden. (Das Werk, in so fern es zugleich eine Geschichte der Dichtkunst seyn soll, ist, so wie ein anderes von eben dem Verfasser bereits in dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Hieher gehört es als ein, auch die Theorie derselben betreffendes Werk. Jeder Theil desselben ist wieder in besondre Bücher, jedes Buch in Abschnitte (Distintione), jeder Abschnitt in Kapitel, jedes Kapitel in Paragraphen (Particelli) abgetheilt; und das Historische geht immer dem Theoretischen voran. Aber, dieses Theoretische besteht aus Allgemeinsätzen.) — Dell' arte poetica, Ragionamente cinque, del S. Franc. Mar. Zanotti . . . Bolog. 1768. 8. (Die fünf Abtheilungen handeln von der Poesie überhaupt, von dem Trauerspiele, von dem Lustspiele, von der epischen, und von der lyrischen Poesie.) — Bey der italienischen Uebers. von H. Formeys Principes element. des belles lettres von Planelli, Nap. 1768. 8. finden sich riflessioni sulla Poesia; Durata dell' epica azione; . . . del Centone; Osservaz. sull'Egloga . . . divisione della lirica; della Satira italiana; della Poesia maccheronica e della Dantesca u. a. m. — Noch habe ich, unter den italienischen Schriften über die Theorie der Dichtkunst, die Dieci libri di pensieri diversi d'Alessandro Tassoni . . . Carpi 1610. 4. Ven. 1627. 4. angeführt gefunden. Aber, in dem ganzen Werke handelt ein einziges kleines Kapitel (das 14te des zehnten Buches) von den alten und neuen Dichtern; und der Verfasser, weit entfernt die ältern Dichter seiner Nation darin herab zu setzen, zieht sie den griechischen und römischen weit vor. Nur in der Komödie, und in der Tragödie findet er jene überhaupt mangelhaft, ohne übrigens einen einzigen, namentlich anzuführen, oder zu beurtheilen. —

Aber die verschiedenen italienischen **Lehrgedichte** über die Poesie gehören aus dem angeführten Grunde hieher, als von Const. Landi, Libro primo della poetica, Piac. 1549. 8. — Von Girol. Muzio, Dell arte poetica, Lib. III. in s. Rime div. Ven. 1551. 8. — Von Bened. Menzini Arte poetica . . Rom. 1690. 12. aus welcher ein Auszug sich in den Vorzüglichsten Ital. Dichtern, im 17ten Jahrh. Heidelb. 1781. 8. S. 301 findet. — Von Pietro Jac. Martelli, Della Poetica, Sermoni, in s. Rime e prose, Rom. 1710. 8. einzeln, Bol. 1713. 8. — —

Von der Theorie der Dichtkunst, in **spanischer Sprache**: Libro de la arte de trovar, o gaya ciencia, por Enr. de Villena (Ein Auszug daraus findet sich in des D. Gregorio de Mayans y Siscar Origenes de la Lengua española, B. 2. S. 321. und einige Nachr. in Wartons Hist. of Engl. Poet. B. 3. S. 349. Anm. x) — Arte de Poesia Castellana, von Juan de la Enzina, in s. Cancionero, Sev. 1501. f. Zarag. 1516. 8. — De Poesia vulgar en lengua Catalana, por Pedro Seraphi, Barc. 1565. 8. (Daß das Werk von der catalonischen, nicht von der castilianischen Poesie handelt, benimmt ihm nicht das Recht zu einem Platze, weil hier von der Poesie der Spanier überhaupt die Rede ist.) — Arte poetica Castellana, Alc. 1580. 4. von Mig. Sanchez de Viana. — Arte poet. Española por Juan Garcio Rengifa, Salam. 1592. 4. Mad. 1644. 4. N. Aufl. Barcel. 1759. 4. — Arte para componer en metro Castellano, dividida en dos partes. En la primera se enseña que cosa sea verso .... En la segunda se pone el modo de componer qualesquier Obras de Poesia . . . por Hier. de Mondragon, Zarag. 1593. 8. — Philosophia antigua poetica por D. Alonso Lopez Pinciano, Mad. 1596. 4. — Cisne de Apolo de las Excelencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece por D. Luis Alonso de Carvallo, Med. 1602. 8. — Tablas poeticas por Franc. Cascales. Murc. 1617. 8. Neu herausg. von D. Franc. Cerda y Rico, Mad. 1779. 8. nebst der, von Cascales ganz anders, als gewöhnlich, geordneten Dichtkunst des Horaz. — Disc. sobra la Poetica, von Ped. Soto de Roxas, bey s. Gedicht, Desengaño de Amor en Rimas, Mad. 1623. 4. — Dem Nasarre, in s. Prologo zu den Lustsp. des Cervantes, Mad. 1749. 4. S. 33 zu Folge, enthält der 2te Dialog des Antonio Lopez de Vega, in s. Heraclito y Democrito, Mad. 1641. 4. eine Poetica exactissima, y à que no han llegado los que escribieron despues de èl, ein Urtheil, welches ich gänzlich dahin gestellt seyn lassen muß, weil ich das Werk nicht kenne. — La Poetica, o reglas de la Poesia en general y de sus principales especies, por D. Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea . . . Zarag. 1737. f. Neu herausgeg. mit mancherley Verb. und Zus. von Eug. Llaguno, Mad. 1779. 8. 2 B. (Das Werk besteht aus vier Büchern, wovon das 1te vom Ursprunge, Fortgange und Wesen der Poesie; das 2te von dem Nutzen und Vergnügen derselben; das 3te vom Trauerspiel, Lustspiel, und den übrigen dramatischen Dichtarten, und das 4te von dem epischen Gedichte handelt. Aber, wenn es gleich große Verdienste um die spanische Poesie, und classisches Ansehn unter der Nation hat: so besteht sein größtes Verdienst doch wohl nur darin, daß es die vorhergehenden Theorien übertrift. An und für sich selbst ist es ein ängstliches Regelwerk; und die Spanier haben unstreitig viel bessere Dichter, als Theoretiker über die Dichtkunst.) — — An **Lehrgedichten** über die Poesie besitzen die Spanier: Compendio de la Poetica en versos von Chrst. de Mesa, in s. Rimas . . . Mad. 1607 und 1611. 4. — Die Nueva arte de hazer comedias von Lope de Vega Carpio ist, bey dem Art. **Comödie** angezeigt. — Egemplar poetico, o Arte Poet. Española por Juan de la Cueba, (1582) zuerst in dem 8ten B. des Parnaso Esp. Mad.

Mad. 1774. 8. S. 1 u. f. abgedruckt. Das Werk ist in drey Episteln abgetheilt; und ob Horaz gleich das Muster des Verf. gewesen zu seyn scheint: so weicht er doch in vielen Stücken von ihm ab. Etwas davon ist in dem Art. Comödie, S. 538 bemerkt. — —

Von der Theorie der Poesie, in französischer Sprache: Le Jardin de plaisance et fleurs de rhetorique, contenant . . . entr' autres des preceptes de Poetique et de versification, par L'infortuné, Par. 1547. 4. (Das Werk darin, welches die Dichtkunst angeht, ist in Versen abgefaßt, und scheint schon zu den Zeiten Karls des achten, ums J. 1491 geschrieben zu seyn. Es giebt Unterricht über die damahls üblichen Dichtarten, als den Chant royal, den Servantais, die Ballade, das Rondeau, das Lay, Virelay, Chanson, u. s. w. und, was das merkwürdigste ist, jedesmahl in der Form der Dichtart selbst, wovon die Rede ist, dergestalt, daß z. B. die Vorschriften zum Rondeau in der Form des Rondeau abgefaßt sind. Zu einem Beyspiel der Versart mag folgende Stelle, der Anfang des 10ten Kap. dienen:

Expediez sont neuf chapitres
Il faut un dixieme exposer,
Et comme aussi des derniers titres,
Qu'on doit à ce propos poser
Et comme l'on doit composer
Moralités, Farces, Mistères,
Et d'autres Romans disposer
Selon les diverses matieres)

L'art et Science de Rhetorique pour faire rimes et ballades, Par. 4. (Aus eben diesem Zeitpunkte, und mit Nachrichten von den Dichtern der Zeit. Ob die Art et science de Rhetorique metrifiée, Toul. 1539. 4. deren Warton, in s. Hist. of Engl. Poetry, B. 3. S. 348 gedenkt, eben dieses Werk ist, weiß ich nicht.) — Le second livre de vraie Rhetorique . . . par . . . Pierre Fabri . . . par lequel ung chacum en le lisant, pourra facilement et aornement composer et faire toutes descriptions en ryme, comme chants royaux, ballades, rondeaux, virelays, chansons, et généralement toutes sortes de tailles et manieres de compositions, Par. 1521. 1538. 12. (Das Werk enthält nicht viel mehr, als was sich in dem zuerst angeführten, in Versen findet.) — Art poet. franç. . . . p. Th. Sibilet, Par. 1548. 12. Lyon 1576. 18. (Das Werk besteht aus zwey Büchern, wovon das erste nichts als eine Prosodie ist, und das zweyte von den verschiedenen Dichtarten, aber von mehrern, als in den vorhergehenden Werken, z. B. auch du Cantique, chant lyrique, ou l'ode . . . de l'epitre; de l'elegie; du dialogue et de ses especes, comme sont l'eglogue, la moralité, la farce; des eloges ou des satyres en vers, de la complainte, und de l'enigme und auf eine ganz gute Art handelt.) — Defense et illustration de la langue française, par Joach. du Bellay, Par. 1549. 12. und in den verschiedenen Samml. s. W. als Par. 1561. 4. Rouen 1592. 12. (Der zweyte Theil derselben ist eine eigentliche Poetik; aber von geringem Werth. Man sieht, indessen, daraus, was sich auch schon aus den Gedichten des Verfassers ergiebt, daß nicht Ronsard, sondern er, zuerst Gräcismen und Latinismen in die französische Sprache einzuführen suchte, ob er gleich sparsamer damit, als jener ist.) — Dieses Werk veranlaßte ein anderes, ähnliches: Quintil - Horatian, ou Quintil Censeur . . . p. Ch. Fontaine, Par. 1555. Lyon 1576. 18. worin blos die Schwächen des vorigen dargestellt worden sind. Ein, bey der letztern Ausgabe dieses Werkes befindlicher Abrégé de l'art poet. ist nichts, als ein Auszug aus dem 2ten Buche der vorhin angeführten Schrift des Sibilet. — Abregé de l'art poet. p. Claude de Boissiere. Par. 1554. 12. — L'art poetique de Jacq. Pelletier du Mans, Lyon 1555. 8. (Das Werk besteht aus zwey Büchern; die darin vorgetragenen Grundsätze sind ganz gut; er lehnt darin sich wider verschiedene französische Dichtarten, als Balladen, Rondeaux, Lays und Triolets,

lets, vorzüglich aber gegen die Moralitäten und den damahligen Zustand des Drama auf; aber die sonderbare Rechtschreibung des Verf. beweißt, daß schon sehr frühe denkende Köpfe auf den Einfall gekommen sind, sich dadurch auszeichnen zu wollen.) -- Art poet. de Pierre de Ronsard, Rouen 1565. 12. 1585. 18. und in der Samml. s. Werke. (Ein ganz unbedeutender Aufsatz, nur durch den Nahmen des Verf. merkwürdig.) — L'art poet. franc. p. Pierre de Laudun d'Aygaliers, div. en cinq livr. Par. 1597. 18. (Das erste Buch enthält größtentheils nichts als eine Prosodie; das zweyte und dritte Vorschriften über die gewöhnlichen Dichtarten, mit Nachrichten über Geschichte und Ursprung derselben; das vierte, größtentheils, allgemeine, und gute Bemerkungen und Regeln über dichterische Sprache und Darstellung; vorzüglich lehnt er darin sich gegen alle Arten von Uebersetzung auf; das fünfte handelt von der Komödie, vorzüglich aber von der Tragödie, und, was bemerkt zu werden verdient, er verwirft die so genannte Einheit der Zeit gänzlich.) — La Poetique de Mr. (Hippolite Jules Pilet) de la Mesnardiere, Par. 1640. 4. (Das Werk wurde, auf Veranlassung des Card. Richelieu, unternommen, ist aber nicht vollendet worden. Nur von dem Trauerspiel und der Elegie wird darin gehandelt, und auf eine langweilige und unbedeutende Art.) — Projet de Poetique, von Frc. Salignac de la Motte Fenelon, in s. Lettre à MM. de l'Acad. franc. Par. 1717. 12. — Traité philosophique et pratique de Poesie, p. Cl. Buffier, Par. 1728. verb. in s. Cours de Sciences, Par. 1732. f. (Ob das Werk gleich eine Menge guter Bemerkungen enthält, so ist es denn doch ein wenig weitschweifig und ermüdend geschrieben. Der Verf. bestimmt zuerst die Eigenheiten des poetischen Styles, und den Nutzen der Poesie, worauf er zu den verschiedenen Dichtarten übergeht, für welche es ihm aber an Gefühl gemangelt zu haben scheint.) — Regles de Poetique, tirées d'Aristote, d'Horace, de Despreaux et d'autres celebres Auteurs, p. Denys Gaullyer, Par. 1727. 12. (Eine ganz gute, aber schwerfällig geschriebene Compilation. Die dabey befindlichen Principes gen. de la poetique gehen nur die dramatische Dichtkunst an.) — Examen philosophique de la Poesie en général, Par. 1729. 12. verändert und vermehrt, unter dem Titel: Reflex. sur la Poesie en general, Haye 1734. 8. von Remond de St. Mard, und mit der Aufschrift, Poetique prise dans ses sources, im 4ten und 5ten B. s. W. Amst. 1749. 18. 5 B. (Ausser einem Abschnitt über die Poesie überhaupt, besteht das Werk aus Betrachtungen über das Schäfergedicht, die Fabel, die Elegie, die Satire, die Ode, das Sonnet, und die Oper. Die Absicht des Verf. war, die Quellen, woraus die Regeln der Poesie entspringen, aufzusuchen; und da er annimmt, daß die letztere einen andern Zweck, als das Vergnügen, oder die Erweckung angenehmer Empfindung hat: so mußte er zuerst die Mittel anzeignn, wodurch sie dieses bewirkt. Diese sind Versinnlichung der Gegenstände, Verwandlung allgemeiner Begriffe in besondre, oder in thätige, und handelnde Wesen. Was der Verf. darüber, und überhaupt über die Poesie sagt, ist meines Bedünkens sehr wahr; aber eben so wahr ist es, daß er wider Witz mit sehr vielem Witze declamirt, daß er, gegen die erkünstelte Darstellung, in einem sehr erkünstelten Style schreibt, u. d. m. An einzeln, feinen Bemerkungen ist das Werk indessen reich; und, meines Wissens, der erste Versuch einer wirklich philosophischen Poetik. Es veranlaßte bey seiner Erscheinung einige Schriften, als eine Lettre, in dem 20ten Bde. N. 8. der Bibl. franç. und Lettres . . . Par. 1734. 12. von H. Nicolas, aber im Ganzen hat das Werk minder Aufmerksamkeit bey seiner Nation auf sich gezogen, als es verdient.) — In der Introduction générale à l'etude des Scienc. et des belles lettres . . . p. Mr. Bruzen de la Martiniere,

Haye 1731. 12. handeln einige Kapitel von der Dichtkunst, aber sehr oberflächlich. — Reflexions sur la Poesie, p. Mr. (Louis) Racine, Amst. 1745. 12. 2 B. Par. 1747. 12. 2 B. (Diese verschiedenen Aufsätze, welche zuerst, einzeln, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. erschienen, handeln de la defense de la Poesie; de l'essence de la poesie; du Stile poetique, in verschiedenen Unterabtheilungen; de la versification; de l'imitation des moeurs et des caractères; du vrai dans la poesie; de la poesie didactique; . . . . des causes de la decadence des esprits; de l'esprit et du genie; si les Muses rendent heureux ceux qui s'attachent à elles; des louanges que donnent les poetes, und noch von einigen Trauersp. s. Vaters, und von dem verlornen Paradiese des Milton. Das Wesen der Poesie setzt der Verf. in Begeisterung; der Ausdruck ist die Seele aller Werke, welche der Einbildungskraft gefallen sollen, und das Wahre der Poesie ist die einfache und die idealisirte Natur, aus deren Vereinigung die Vollkommenheit derselben entspringt. So angenehm das Werk sich auch lieset, so wenig darf man doch genau bestimmte Begriffe darin erwarten. Man sieht es ihm an, daß es mit einem Auge auf des Verf. und seines Vaters Werke, oder vielmehr auf die, darüber gefällten Urtheile geschrieben ist.) — Poetique franç. à l'usage des Dames, Par. 1749. 12. 2 B. — Bey der Histoire nouvelle poet. . . . p. Jacq. Hardion, Par. 1751. 12. findet sich auch ein unbedeutender Traité de la Poesie. — Elemens de la Poesie françoise, Par. 1752. 18. 3 Bde. (Das Werk besteht aus drey Theilen, wovon der erste in 3 Abschn. von der Prosodie; der zweyte, in 2 Abschnitten, von dem Wesen der Poesie und vorzüglich der französischen, so wie vom poetischen Style; der dritte, auch in 2 Abschn. von den, der französischen Poesie eigenen, und von den, aus der lateinischen Poesie, wie er sagt, genommenen Dichtarten, jedoch mit Ausschluß der dramatischen, und höhern epischen, handelt. Zu den, aus der lateinischen Poesie erhaltenen Dichtarten rechnet der Verf. welcher Joannet heißen soll, übrigens, unter andern auch die Cantate und das Vaudeville, will aber nur für junge Leute geschrieben haben.) — Principes elementaires des belles lettres . . . p. Mr. (Jean Henry Sam.) Formey, Berl. 1759. 8. Amst. 1763. 12. Engl. Lond. 1766. 8. Ital. von Ant. Planelli, mit Zus. und Verbesserungen, Neapel 1768. 8. (Daß das Werk ein größeres Glück gemacht hat, als es verdient, wird keines Beweises bedürfen.) — Poet. françoise p. Mr. (Jean Fred.) Marmontel, Par. 1763. 8. 2 B. Deutsch, von Ben. v. Schirach, Brem. 1765. 1766. 8. 2 B. (Die Ueberschriften der verschiedenen Kapitel sind: De la Poesie en général; des talens du poete; des etudes du poete; du style poetique; du coloris et des images; de l'harmonie du style; du mechanisme des vers; de l'invention; du choix dans l'imitation; de la vraisemblance et du merveilleux dans la fiction; des div. formes du discours poetique; de la Tragedie; de l'Epopé; de l'opera; de l'ode; de la comedie; de la fable; de l'eglogue; de l'elégie; du poeme didactique; des poes. fugitives; und wenn gleich der philosophische Leser Bestimmtheit und Bündigkeit der Begriffe öfterer vermißt, oder der Verf. nie tief genug in das Wesen der Poesie, und der verschiedenen Dichtarten, eindringt: so ist, unter den französischen Lehrbüchern über die Poesie, dieses denn doch bis jetzt das beste, philosophische Lehrbuch darüber. Besonders ist es an einzeln feinen Bemerkungen reich.) — Zu ihm gehört ein anderes Werk eben dieses Verfassers, die Elemens litteraires . . . Par. 1787. 12. und 8. 6 Bde. und auch als der 5te - 10te B. s. W. (Das Werk enthält die, von dem Verfasser, für die bekannte Encyclopedie, geschriebenen Artikel, in alphabetischer Ordnung. Daß es nicht an einzeln feinen Bemerkungen darin fehlt, wird man leicht glauben; aber

aber auch hier ist der Verf. nirgends tief eingedrungen; und Einseitigkeit, oder Vorliebe für die Art der Cultur seiner Nation zeigen sich fast allenthalben.) — L'art du Poete et de l'orateur, Par. 1766. 12. — Enseign. des belles lettres, p. le Pere Fraissinet, Par. 1768. 12. 2 B. — Dictionaire de Litterature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'eloquence, à la poesie, et aux belles lettres, et dans lequel on enseigne la marche et les regles qu'on doit observer dans tous les ouvrages d'esprit, p. l'Abbé (Antoine) Sabatier de Castres, Par. 1770. 8. 3 B. (Das Werk verdient nur in so fern bemerkt zu werden, als es größtentheils aus denjenigen Schriftstellern gezogen, und nach denen Grundsätzen gesammelt ist, welche der Verf. nachher in s. Trois Siècles, so tief herab zu würdigen gesucht hat.) — Poetique elementaire, Par. 1771. 12. (von La Serre) — Principes generaux des belles lettres, p. Mr. Domairon, Par. 1785. 12. 2 B. Deutsch, mit Zus. von A. C. Stockmann, Leipz. 1786 = 1788. 8. 2 B. (Der Verf. hat für junge Menschen, deren eigentliche Bestimmung nicht die Künste sind, geschrieben, und sich also nur auf allgemeine Begriffe eingeschränkt. Der erste Band gehört, in so fern darin von den Eigenheiten prosaischer Werke die Rede ist, nicht hieher; in dem zweyten handelt der Verf. nach einer Einleitung von dem Verse, dem Reime und der Poesie überhaupt. Des poesies fugitives, als Epigram, Madrigal, Sonnet, Rondeau, u. s. w. Des petits poemes, worunter er die Fabel, das Hirtengedicht, die Epistel, Satire, Elegie und Ode versteht; des grands Poemes, als Lehrgedicht, Drama überhaupt, Lustspiel, Trauerspiel, die Oper, und episches Gedicht. Neue Ideen darf man nicht erwarten, und öfterer findet man obendrein höchst unbestimmte; zu den philosophischen Köpfen läßt der Verf. auf keine Fälle, sich rechnen. — — An **Lehrgedichten** über die Poesie, sind mir, in französischer Sprache bekannt: L'art poetique où l'on peut remarquer la perfection et les defauts des anc. et modernes Poetes, von Jean de la Fresnaye Vauquelin, in s. Poes. Caen. 1605. 1612. 12. (Ausser brauchbaren Nachr. über die Geschichte der franz. Poesie, enthält das Werk auch die bekannten Regeln, in einem, für seine Zeit, sehr guten poetischen Style. Es besteht aus drey Büchern, scheint aber unter den Franzosen selbst, wenig bekannt zu seyn.) — Art poetique en IV. chants, von Nic. Boileau, mit den Satiren zus. Par. 1673. 8. und nachher in den vielen Samml. s. Werke; **Lat.** von Godeau, Par. 1737. 8. **Ital.** soll es von dem Grafen Gozzi übersetzt seyn, wahrscheinlich also von Gasparo Gozzi, denn Carlo Gozzi hat nur die Satiren übersetzt: **Engl.** von W. Soame, Lond. 1683. 8. **Portugiesisch** von dem Gr. Ericeira; auch sind rußische und dänische Uebers. davon vorhanden. (Daß das Werk, als Lehrgedicht betrachtet, großes Verdienst hat, läßt sich nicht läugnen; aber, wenn es gleich nicht, wie Mercier will, eine bloße Art du rimeur seyn sollte: so ist es doch wahrlich auch das nicht, wofür die Batteux und Marmontel es ausgeben. Boileau's Gesichtskreis war sehr beschränkt; und wahres, inniges Gefühl für dichterische Schönheit hatte er nicht; sie war ihm bloßes Kunstwerk. Wer kann sich des Lächelns erwehren, wenn er ein Sonnet ohne Fehler jedem größern Gedichte vorzieht?) — — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß von den, bey dem Art. **Aesthetik** angeführten Werken, verschiedene, als die Schriften des Dubos, und Batteux, hieher gehören. Und verschiedene, welche gewöhnlich unter die theoretischen Schriften von der Dichtkunst überhaupt gesetzt werden, als die Reflex. des Fontenelle, und des Houdard de la Motte, so wie die Principes pour la lecture des poetes, u. a. m. sind da, wo sie meines Bedünkens hin gehören, bey den Art. **Trauerspiel**, **Ode**, **Geschmack** u. d. m. zu suchen. — —

Von

Von der Theorie der Poesie in englischer Sprache: Das älteste critische Werk der Engländer geht zwar die Dichtkunst nicht unmittelbar an: aber nach dem Auszuge zu urtheilen, welchen Warton, im 3ten B. S. 331 f. History of Engl. Poetry von der Arte of Rhetorike .... by Th. Wilson, Lond. 1553. 1567. 1585. 4. gegeben hat, verdient es hier eine Stelle. Aus Mangel des Raumes muß ich auf den angeführten Schriftsteller verweisen. — The Arte of English Poesie, by Mr. Puttenham, Lond. 1589. 4. aber, Warton zu Folge, Hist. of Engl. Poet. B. 3. S. 335. Anm. f) weit früher geschrieben — Discourse of English Poetry, by W. Webbe, Lond. 1585 und 1586. 4. (Zur Vertheidigung der Herameter in der englischen Sprache geschrieben; wenigstens giebt Warton (Hist. of Engl. Poet. B. 3. S. 404) den Innhalt auf diese Art an; aber, nach einer andern Stelle (ebend. S. 400.) zu urtheilen, führt das Werk einen andern Titel, und enthält Nachrichten von Dichtern.) — Arcadian Rhetorike, or the precepts of Rhetorike made plaine by examples, greeke, latyne, englishe, italyan, frenche and spanishe, by Abr. Fraunce, Lond. 1588. — De Re poetica, or Rem. upon Poetry, with charakters and censures of the most considerable poets, whether anc. or modern .... by Th. Pope Blount, Lond. 1694. 4. (Das Werk besteht aus zwey Theilen, und ist, wie der Verf. auf dem Titel noch hinzugesetzt hat, aus andern (er sagt, aus den besten und ausgesuchtesten) Kritikern gezogen. Diese sind in dem ersten, blos die Theorie angehenden, Theile, vorzüglich Rapin, nach der vorher angeführten Uebersetzung von Rymer, Drydens Vorreden, Temple's Essay on Poetry, und einige englische Lehrgedichte über Poesie. Was in diesen über Dichtkunst und Dichter überhaupt, und über die verschiedenen Dichtarten, gesagt worden ist, hat der Verf. größtentheils mit ihren eigenen Worten, zusammen geschrieben. Mit dem zweyten Theile, in welchem vorzüglich nur griechische, römische und englische, aber auch einige neuere lateinische und italienische Dichter beurtheilt werden, verhält die Sache sich nicht anders. Was alte und neuere Philologen, Kritiker, Geschichtschreiber über sie gesagt haben, ist, ohne Auswahl, darin zusammen getragen.) — The complete Art of Poetry, by Ch. Gildon, Lond. 1718. 8. 2 B. Von eben diesem Verf. ist: — The Laws of poetry, as laid down by the Duke of Buckingham, in his Essay on Poetry, by the Earl of Roscommon, in his Essay upon translated verse, and the Lord Landsdown, on unnatural flights in poetry, explained and illustrated, Lond. 1721. 8. (Das erste Werk ist mir nicht bekannt; aber, nach dem letztern, oder nach seinem Commentar über die benannten Gedichte zu urtheilen, muß es ein sehr gewöhnliches Werk seyn. In diesem zeigt der Verf. sich, als einen eifrigen Verehrer der Alten, und aller der, von den französischen Kunstrichtern, aus ihnen abstrahirten Regeln; aber ohne das geringste Gefühl für Poesie, oder dichterische Schönheit, und ohne wirkliche, eigene Kenntniß der Alten selbst.) — The Art of poetry on a new plan; illustrated with a great variety of exemples from the best english Poets and of translations from the ancients ... Lond. 1762. 1770. 12. 2 B. (Der Verf. John Newberry, giebt darin, nach allgemeinen Betrachtungen über den Ursprung der Poesie, die dichterische Schönheit, den dichterischen Styl, Precepts for the Epigram, for the Epitaph, for the Elegie, for the pastoral, for the Epistle, for descriptive poetry, for didactic or preceptive poetry, for tales in verse, for fables, for allegorical poetry, for lyric poetry, for Satire, for dramatic poetry, for the epic or heroic poem; und der neue Plan besteht darin, daß er die jedem Abschnitt vorgesetzten, sehr allgemeinen, wenigen Regeln, welche öfters nicht viel mehr,

mehr, als bloße Definitionen sind, mit sehr vielen Beyspielen begleitet, ohne sich jedoch auf eine eigentliche, wirklich dichterische Zergliederung derselben einzulassen, oder ihre Schönheiten anders, als mit allgemeinen Ausdrücken anzuzeigen. Bey den größern Dichtarten hat er natürlich nur einzele Stellen aus den, dahin gehörigen Werken, einrücken können, zugleich aber den Inhalt derselben, und oft sehr ängstlich, ausführlich angegeben, an Statt, daß er den Plan derselben hätte darlegen sollen. Bey dem Drama hat er sich gänzlich auf allgemeine, oft nicht viel bedeutende Bemerkungen eingeschränkt. Das, worin er von mehrern Theoristen abgeht, ist, daß er, vorzüglich von den höhern Dichtarten, unmittelbar, Unterricht fordert; wenigstens habe ich sonst keine neue, wohl aber eine Menge unbestimmter, einseitiger, oberflächlicher Ideen in seinem Werke gefunden. Die alten Dichter selbst kennt er nur aus Uebersetzungen. Uebrigens will er nur für junge Leute geschrieben haben; und hat, bekannter Maßen, auch eine Menge Bücher für Kinder herausgegeben.) — Belles Lettres, or easy Introduction to polite Litterature.... by J. Seally, Lond. 1772. 12. 2 B. — Inquiry into the Nature and Laws of Poetry, by Perc. Stockdale, Lond. 1778. 12. — Lectures on Rhetorik and Belles Lettres, by Hugh Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. 1787. 8. 3 B. Basel 1788. 8. 3 B. Deutsch, Liegn. 1785 u. f. 8. 4 Bde. (Da das Werk durch die angezeigte, sehr gute Uebers. unter uns bekannt ist, so würde die Anzeige seines Inhaltes überflüßig seyn.) — — An **Lehrgedichten** über die Poesie besitzen die Engländer: Essay on Poetry, von J. Sheffield, Herzog von Bukingham († 1720). Die Zeit der Erscheinung dieses Gedichtes ist mir nicht bekannt; daß es aber älter ist, als das folgende, erhellt aus dem Anfange dieses letztern. Gedruckt findet es sich in den versch. Samml. s. W. als Lond. 1723. 4 2 B. 1753. 8. 2 B. **Franz.** in dem Choix de differens morceaux de poesies, trad. de l'anglois, p. Mr. Tronchereau. Par. 1740. 12. **Deutsch**, in der Brittischen Bibliothek. Johnson, der das Leben des Verf. in dem 2ten B. s. Lives, S. 429. Ausg. von 1783 erzählt, sagt von dem Gedicht: „Die Vorschriften sind einsichtig, zuweilen neu, und öfters glücklich ausgedrückt; aber ungeachtet aller, von dem Verf. gemachten Veränderungen, sind viele schwache Zeilen, und einige sonderbare Beweise von Nachlässigkeit darin geblieben, als z. B. wenn Wallers bekanntes Lobgedicht, und Denhams Cooper's Hill, als Elegien dargestellt werden.“ J. J. Dusch, in s. Briefen zur Bildung des Geschmackes, Th. 1. Br. 17. S. 338. Aufl. von 1773. ist noch strenger mit ihm umgegangen; und wahr ists, daß viele seiner Lehren, an und für sich, unbedeutend und einseitig sind, und oft schielend genug vorgetragen werden. Uebrigens findet sich auch eine Lebensbeschr. des Verf. in Cibbers Lives, B. 3. S. 285 u. f.) — Essay on translated verse von Dillen Wentworth Gr. von Roscommon († 1684.) Lond. 1684. 4. und in den versch. Samml. s. Gedichte, Lond. 1717. 8. und öfterer. Das Gedicht erhielt, zu seiner Zeit, sehr viel Beyfall; aber die darin vorgetragenen Regeln sind ganz allgemein, und Johnson, in dem Leben des Verfassers (Lives of the Engl. Poets, Lond. 1783. 8. 4 B. B. 3. S. 316) bemerkt mit Recht, daß dieses, aber ein gemäßigtes, Lob nicht sowohl diesen, als der Kunst, mit welcher sie eingeführt und dargestellt worden sind, gebührt hätte. Ausser der angeführten Lebensbeschr. findet sich laut dem Inhalt, auch eine in Cibbers, oder Shiels bekannten Lives; allein sie steht nur in diesem Inhalte, nicht in dem Werke selbst.) — Essay on Criticism, in drey Ges. von Alex. Pope, erschienen im J. 1711. und nachher in den vielen Samml. s. W. **Ital.** von Pillori, 1739. und von Nicolli, 1773. **Frzsch.** von Jean Frc. du Bellay du Resnel, bey dem Vers. über den Menschen, Amst. 1739. 8. in Versen: von Et. de Sillhouette, auch mit dem vorigen Gedichte, in den Melang. de litterature

et de philos. Haye 1742. 12. 2 B. Die von Hamilton ist nie gedruckt, aber Robotham, ein Engländer, soll deren noch eine verfertigt haben. Deutsch, von K. Frd. Drollinger, im 1ten St. der Samml. Crit. Poet. und andrer geistvollen Schriften, Zür. 1741. 8. in Prose; von G. E. Müller, Dresden 1745. 8. in Versen (nebst einem Versuch einer Critik über die deutschen Dichter); und in Pope's sämmtl. Werken, Hamb. 1760. 8. 5 Th. in Prose. Auch sind rußische und dänische Uebers. davon vorhanden. Der erste Ges. handelt von den Mitteln zum guten Geschmack, der zweyte von den Quellen des falschen Geschmacks und der dritte von der Moralität des Kunstrichters; und, als Gedicht, hält selbst Johnson es für eines der vortreflichsten; nur von dem Plane bemerkt er, daß, da die Anordnung eines jeden Gedichtes, welches Vorschriften enthält, in so fern willkührlich und unmethodisch seyn muß, als allgemeine Wahrheiten und Sätze sich, gegenseitig, von einander, ableiten lassen, und folglich einzele Zeilen immer ihre Stelle mit andern vertauschen können, Warburton, in s. Commentar darüber, lieber nicht so ängstlich hätte auf die Verbindung und den Zusammenhang bestehen sollen. Uebrigens erweckte das Gedicht, bey s. Erscheinung, einige Kritiken, vorzüglich eine, wirklich eben so plumpe, als wüthende, von Dennis, welche vergessen ist. Eine Zergliederung desselben findet sich in dem bekannten Essay on the Genius and writings of Pope, by Mr. Warton, B. 1. Sect. 3. S. 101. Ausg. von 1782. und eine kürzere in den Briefen zur Bildung des Geschmackes, Th. 1. Br. 19. S. 381. Ausg. v. 1773.) — Essay on unnatural flights in Poetry, von Georg Granville, († 1735.) in den verschiedenen Samml. s. Werke, als 1736. 12. 3 B. und öfterer; ein kleines Gedicht, aber nicht ohne Verdienst, weder in Rücksicht auf die Vorschriften, noch die Darstellung derselben. Das Leben des Verf. findet sich in Cibbers Lives, B. IV. S. 239 und in Johnsons. B. 3. S. 128. — Noch lassen sich auch vielleicht einige andre englische Gedichte, als Aaron Hills Advice to the Poets, in s. W. Lond. 1754 und 1757. 8. 4 B. u. a. m. hieher rechnen. — — Uebrigens gehören, von den, bey dem Art. Aesthetik angezeigten Schriften, Hume's Elements of Criticism vorzüglich hieher; und, bey dem vorhergehenden Artikel finden sich verschiedene vortreffliche, von der Poesie überhaupt handelnde Werke. — —

Ueber die Theorie der Poesie, in teutscher Sprache: Unsre frühesten davon handelnden Schriften bestehen allerdings größtentheils in bloßen Anweisungen zur Verskunst, und enthalten, so viel ich deren kenne, nicht einmahl, wie die ähnlichen Werke der andern Nationen, Beyträge zur Geschichte unsrer Dichtkunst. Dem Liebhaber der Litteratur ist es, indessen, vielleicht nicht unangenehm, hier eine Nachricht von einigen zu finden. Die älteste, mir bekannte ist: **Joh. Enghards teutsche Prosodie, d. i. Nothwendiger Unterricht, auf welcherley Weise und Art in teutscher Sprache, Vers und Reime, nach rechter poetischer Kunst zu machen, Ingolst.** 1583. 8. — **Buch von der teutschen Poeterey, in welcher alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet, und mit Exempeln ausgeführt wird, verfert. von Mart. Opizen, Brieg** 1624. 4. **Wittenb.** 1647. 8. und im 1ten B. der Trillerschen Ausg. von Op. Gedichten. Ferner, mit Anm. von Enoch Hanmann, Frft. (1645.) 12. Br. 1658. 8. (Der Innhalt der 8 kurzen Kap. aus welchen sie besteht, ist folgender: „wozu die Poeterey, und wenn sie erfunden worden: von etlichen Sachen, die den Poeten vorgeworfen werden, und deren Entschuldigung; von der teutschen Poeterey; von der Zugehör der teutschen Poesie, und erstlich, von der Invention oder Erfindung, und Disposition oder Abtheilung der Dinge, von denen wir schreiben wollen; von der Zubereitung und Zier der Worte; und von den Reimen, ihren

Wörtern und Arten der Gedichte.“ Es wurde, wie der Verf. im Schlußkapitel sagt, in einem Zeitraum von fünf Tagen geschrieben. Das, was über Sprache darin gesagt wird, abgerechnet, ist freylich das übrige von keiner Bedeutung; die Lehren von der Tragödie und Komödie, z. B. nehmen nur acht bis zehn Zeilen ein. Das merkwürdigste ist, daß Opitz, in dem Kap. der Vorrede, ausdrüklich erklärt, er sey gar nicht der Gedanken, daß man durch gewisse Regeln und Gesetze jemanden zum Poeten machen könne. **Hanmanns Anmerk.** handeln in 16 Kap. von der Reinigkeit und Deutlichkeit der deutschen Sprache; von der Zierlichkeit in deutschen Reimen; von der Redgeschicklichkeit nach den Sachen; von der Wortgröße; von d. Wortzeit; von d. Wortklange; von der Ordnung der Wörter, wie sie zur Ausdrückung der Sache helfen; von den Wörtern, wie sie recht oder unrecht gebraucht werden; von den unterschiedlichen Arten der Reime; von den trochäischen, jambischen, dactylischen, anapästischen Reimen; von den Reimen, so aus unterschiedlicher Vermischung der pedum entstehen; und von den Arten der Verse, so aus sonderlicher Fügung der Reime entstehet, und hier vom Echo, von den Pindarischen Oden, Sonnet, Rondeau, Elegie, Dithyrambe, ungereimte Reime, von welchen er sagt, daß die schwerer zu machen wären, als gereimte, weil er ihnen nähmlich ganz sonderbare Regeln vorschreibt, und den Reimen, welche nach der äußerlichen Gestalt benennt werden, als Eyer, Becher, Pyramiden. Bey der Ausg. von 1658 sollen sich noch histor. Nachr. von den Meistersängern finden. — **Phil. Cäsü teutscher Helikon**, Witt. 1641. 8. — **Poetischer Trichter, die teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der lateinischen Sprache, in VI. Stunden einzugießen . . . durch ein Mitglied der hochl. fruchtbringenden Gesellschaft (den Spielenden, oder Phil. Harsdörfer).** Nürnb. 1650 - 1653. 8. (Das Werk, das zum erstenmahl schon früher gedruckt ist, dessen erste Ausgabe ich aber nicht gesehen, besteht aus drey, einzeln erschienenen Theilen, wovon der 1te: von der Poeterey insgemein, und Erfindung derselben Innhalt; von der teutschen Sprache Eigenschaft und Füglichkeit in Gedichten; von den Reimen und derselben Beschaffenheit; von den vornehmsten Reimarten; von der Veränderung und Erfindung neuer Reimarten; von der Gedichte Zierlichkeit und derselben Fehlern; der 2te von der Poeterey Eigenschaft, Wol- und Mißlaut der Reimen; von den poetischen Erfindungen, so aus den Nahmen herrühren; von poet. Erf. so aus den Sachen, und ihren Umständen herfließen; von den poetischen Gleichnissen; von den Schauspielen insgemein und absonderlich von den Trauerspielen; von den Freuden- und Hirtenspielen handelt, und der 3te Th. hundert Betracht. über die teutsche Sprache; eine kunstzierliche Beschr. fast aller Sachen, welche in ungebundener Schriftstellung fürzukommen pflegen, (die auch unter dem Titel, Pindus Poeticus, d. i. Poetisches Lexicon, bereits Nürnb. 1628. 8. gedruckt worden) und zehn geistl. Geschichtreden (welche allenfalls den neuern Titel, Situationen, führen könnten) in unterschiedlichen Reimarten abgefaßt, in sich begreift.) — In diesen Zeitpunkt ungefähr fällt der **Proteus von Joh. Just. Winkelmann** (oder wie er sich zu nennen beliebt, Stanisl. Mink von Weinsheim), welchen ich zwar nicht gesehen habe, dessen Innhalt aber zu merkwürdig ist, als daß er nicht bemerkt zu werden verdiente. Es ist, nähmlich, eine Anwendung der bekannten Ars Lulliana auf die Poesie, vermittelst welcher man, ohne Mühe, sehr geschwind, einige tausend Verse, aber freylich, ohne Sinn und Verstand, machen kann.) — **Aug. Buchners kurzer Wegweiser zur teutschen Dichtkunst . . . herausgeg. durch M. Ge. Gözen**, Jena 1663. 12. (Die zwölf Kap. des Werkes handeln: Woher der Poet seinen Nahmen habe; von der Materie der Poeten; vom Amt und Zweck des Poeten (dieser soll

soll die Dinge so darstellen, als es ihr äußerlich Wesen, und der Augenschein mit sich bringet); von den Reim-Gedichten und deren Arten; von denen Sachen, darauf ein Reimgedicht bestehet . . ; von Zierde und Reinlichkeit der Worte und Reden; von der poet. Rede insonderheit; von etlichen Sachen, die bey der Rede des Poeten fürfallen, des Verses halben; von den Versen und der Harmonie derselben; vom Maß der Verse, und ihrer Arten; von End- und Reimung der Verse; von Zusammenordnung der Verse.) — **Teutsche Rede- Bind- und Dichtkunst . . . durch den Erwachsenen (Sigm. v. Birkens,) Nürnb.** 1679. 12. (Die Vorrede enthält eine Art von Geschichte der Poesie, und eine Schutzschrift dafür; die 12 Kap. oder 340 S. des Buches handeln: Von dem Wort-thon; von Gebänd-tritten (Sylbenmaß); von den Gebändzeilen (Versen); von den Abschnittzeilen; von der Reimung; von den Gebändzeilfehlern; von Zierde der Gebäudzeilen; von den Red-Gebänden (Gedichten) von unterschiedlicher Red-gebänd Arten; von den Gedichten, und ihrer Erfindung; von den Feld- Helden- und Strafgedichten; von den Schauspielen. Das Wort **Bindkunst**, und die wieder heraus gemachten **Gebändtritte** und **Gebändzeilen** u. s. w. hat der Verf. als ein Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, und der Hirtengesellschaft an der Pegnitz, aus dem lateinischen oratio ligata herausgebracht.) Das Wesen der Poesie (die Seele der Gebändrede) setzt er in die Erfindung (Ausfund) — **In D. G. Morhofs Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie** (s. den vorhergehenden Artikel) handelt der 3te Th. (S. 406 u. f. der Ausg. von 1718) in 17 Kap. Von der Kunstrichtigkeit der teutschen Sprache, und deren Fähigkeit zur Poeterey; von der Orthogr. d. t. Sprache; von der Etymol. d. t. Sprache; von der Syntax d. t. Sprache; von der Prosodie d. teutschen Sprache; von dem Numero poetico; von den Reimen, ob sie nothwendig sind in der deutschen Poesie; Vertheidigung der Reime; von dem Ursprunge der Reime; von einigen Beschaffenheiten der Reime; von den Generibus Carminum; von den unterschiedenen Arten der Reimschlüsse; von den Erfindungen; von den Heldengedichten; von den Oden (oder lyr. Gedichten): von den Schauspielen, Hirten- und Straff-Gedichten; von den Epigrammatibus.) — **Vollständige deutsche Poesie, in drey Theilen . . ., entworfen von M. Albr. Chrstn. Rotthen, Leipz.** 1688. 8. (Die Vorrede handelt vom Ursprung und Fortgang der deutschen Poesie, größtentheils nach Morhof; der erste Theil ist eine Prosodie in 5 Kap. deren Innhalt ich, bis auf das letzte Kapitel, übergehe, als worin von Sonneten; von Ringelreimen; von Madrigalen; von Pindarischen Oden; von den gemeinen Oden oder Liedern; von dem Echo; von dem Wiederkehre und Wieder- oder Gegentritte (Dichtarten in wiederkehrenden Reimen); von den Nachtigalen (Gedichte, deren Innhalt, oder vielmehr deren Hauptwörter, am Ende rückwärts wiederhohlt werden); von Bilderreimen; von Vornlauf, Zahlreimen, Trittreimen; Irrreimen, Wandelreimen, Klappreimen, Wortgriffen, u. d. m. (Dichtarten der ehrbaren Meistersänger, die wir immer, als so viel eigene deutsche Erfindungen ansehen können.) Der zweyte Theil ist eine „Anleitung zu allerhand Ma„terialien, welche so wohl sonst in der „Redekunst, als insonderheit in der Poesie „nützlich zu gebrauchen seyn," in 3 Kap. worin gezeigt wird, was die Materie in dieser Bedeutung eigentlich sey; woher dieselbe zu nehmen sey; und wie dieselbe könne künstlich ausgearbeitet werden. Unter Poesie versteht der Verf. „insgemein übliche Gedichte," und unter diesen alle mögliche Arten von Glückwünschungs- und Trauergedichten, auf deren Regeln und Beyspiele er 604 Seiten verwandt hat. Der dritte Theil ist eine „kürzliche, doch „deutliche und richtige Einleitung zu den „eigentlich so benahmten poetischen Gedich„ten, i. e. zu den Feld- und Hirtenged. „zu den Satyr. zu den Comödien und „Tragöd-

„Tragöd. wie auch zu den Helden- und „Liebesgedichten" (unter welchen er die Romane versteht). Die 7 Kap. dieses Theiles nehmen 415 S. ein; und in der Vorrede erklärt der Verf. die Poesie für eine Nachahmung menschlicher Verrichtungen, so fern dieselben insgemein betrachtet werden, in einer angenehmen Rede vorgestellt, damit böse Gemüthsregungen durch dieselben möchten gereinigt werden." Uebrigens verdient es vielleicht bemerkt zu werden, daß er, um seine Lehren vom Heldengedichte begreiflich zu machen, den Plan der Odyssee einrückt. Was er von der Gesch. der Komödie bey den Alten sagt, ist, größtentheils, ganz wahr; aber die Art von Anweisung dazu ist eben so sehr original, nach Maßgabe von quibus auxiliis, quomodo, quando, ubi, cur, u. s. w. Dem 7ten Kap. ist, aus dem Insulanischen Mandorel des H. Happelii, einem Roman, eine Uebers. von Huets bekannter Schrift über die Romane angehangen.) — **Chrstn. Weisens Curiöse Gedanken von Versen, Leipz. 1692. 8. — Deutsche Poesie dieser Zeit . . . durch Frag und Antwort, . . . von M. Gottfr. Ludwigen, Leipz.** 1703. 8. (Der Fragen sind 24, als von den Reimen; von den üblichen Generibus; von Eintheil. der sonderbaren Gedichte; von den Alexandr. Versen; von den gemeinen Oden; von andern Oden; von den Ringeloden; von Parodien; von Pindarischen Oden; von Madrigalischen Oden; von Sonetten; von teutschen Epigrammatibus; von satyr. Gedichten; von teutschen Inscriptionibus; von poetischen Versbriefen; von Emblematischen Versen, Gesprächgedichten, und Rätzeln; von Spielgedichten (worunter auch die Leberreime mit der Nachricht vorkommen, daß der Rector zu Thorn, Heinr. Schävius, ihr Erfinder gewesen); von noch besondern Gedichten (welche zu sonderbare Aufschriften führen, und zu sonderbar neben einander gestellt sind, als daß ich sie nicht anzeigen sollte, nähmlich Brautmessen, oder Cantaten bey Trauungen, Dramen, Jägerlieder, Bergreihen', poetische Wälder, Brautsuppen oder Gedichte nach dem Hochzeittage, Ansingungen, u. d. m. Von dem Drama zu handeln, findet der Verf. aber zu weitläuftig); von den Gedichten, so a materia genennt werden (Nahmensgedichte, Hochzeitged. u. s. w.); von der Elocution eines Gedichts; von der Invention eines Gedichts, und von der Disposition eines Gedichtes. Die letztere hohlt der Verf. aus der Oratorie her, und meint, unter andern, wenn einer z. B. weiß, wie Braut und Bräutigam heißen, und wenn die Hochzeit ist; so wird das Gedicht von selbst folgen. Uebrigens hat er auf Beantwortung aller dieser Fragen beynahe 400 S. verwandt; und ausser sogenannten nöthigen Exempeln, noch ein Reim-Register angehangen.) — **M. Dan. Omeisens Anleitung zur teutschen Reim- und Dichtkunst, nebst einer teutschen Mythologie, Nürnb.** 1704. 8. — **Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie . . . von Menantes, Hamb.** 1707 und 1722. 8. (Menantes, oder Chrstn. Frdr. Hunold, will, der Vorrede zu Folge, nicht Verfasser, sondern nur Herausgeber des Werkes seyn, und scheint den bekannten Prediger, Erdm. Neumeister, zum Urheber desselben zu machen. Es besteht aus zwey Theilen, wovon der eine, nach Chrstn. Weisens Beyspiel, die Präparation, der andre die Operation heißt. Die ersten 7 Kap. des ersten betreffen die Prosodie überhaupt; und hierauf handelt der Verf. im 8ten S. 75-467 von großen Alexandrinischen, großen Trochäischen, großen Dactylischen, großen vermischten Gedichten, von Helden- und andern Briefen, Oden, Arien, Pindarischen Oden, Madrigalen, Sonnetten; Rondeaux, Epigr. Räthsl. Echo, Satyren; von Kettenreimen, Bilderreimen, Quodlibeten, Oratorien, Cantaten, Serenaten, Pastorellen, Opern; im 9ten Kap. vom Styl; und im 10ten von der Licentia poetica. Die Kapitel des andern Theiles führen die Ueberschriften, vom Periodo poetica; von der Chria poetica; von der Orat. poetica;

poetica; von der Invention; von der Disposition; und von der Elaboration. Alles dieses ist mit vielen, aber unaussprechlich elenden, Beyspielen begleitet, und das Ganze in einem höchst gemeinen, pöbelhaften Tone, welcher mit dem Worte, galant, auf dem Titel, sonderbar contrastirt, abgefaßt. Der gänzliche Verfall unsrer Poesie zeigt sich auf jeder Seite. So führt der Verf. z. B. als Muster eines poetischen Perioden folgende Zeilen an:

„Welcher über alles knickt,
Selber Schuh und Strümpfe flickt,
Und sich nichts zu Gute thut,
Ist ein rechter Fingerhut."

In dem Kap. von der Erfindung zeigt er, unter andern, an dem Nahmen Margarethe, wie man erfinden, und mit Hülfe der Buchstaben, woraus der Nahme besteht, oder der Zahlen, die er, in den verschiedenen cabalistischen Alphabethen, enthält, zu allerhand Gedanken kommen könne; die Homerischen Gedichte nennt er Quacksalbereyen, u. d. m. Noch sind, von eben diesem Verf. poetische Nebenstunden vorhanden, in welchen auch allerhand theoretisches vorkommen soll, die ich aber nicht kenne.) — **Der wohl informirte Poet, Leipz.** 1708. 8. (von Erdm. Uhsen.) — **Poetischer Wegweiser** . . . **von Joh. Sam. Wahllen, Chemn.** 1709. 8. und verm. unter dem Titel, Einleitung zu der rechten, reinen und galanten teutschen Poesie.. ebend. 1715. 8. (Das Werk, welches nur 136 S. enthält, besteht aus zwey Theilen, wovon der erste, in 2 Kap. von teutschen Versen, und von Eintheilung der Verse, (wo, wie gewöhnlich, das Madrigal, Sonnet, und Kettenverse, aber auch noch, unter mehrern, Räthseln, emblematische Verse, kabalistische Verse, u. d. m. vorkommen, von welchen aber der Verf. doch sagt, daß es pure Kindereyen sind) und der zweyte, in 5 Kap. von Eintheilung der Gedichte, als weltl. fröhlichen traurigen und Mittelgedichten; de intellectione Thematis; de inventione; de dispositione, und de elocutione handelt. In dem letztern finden sich einige, wirklich ganz gute Lehren, z. B. daß man nicht aus einer Metapher in die andre übergehen solle, daß, wie der Verf. sich ausdrückt, nur das zum Herzen gehe, was aus dem Herzen kommt, u. d. m. Aber die Muster, welche er empfiehlt, zeigen von dem Geschmacke der Zeit, oder von den Begriffen, welche man von Poesie hatte; es sind Weisens und Wentzels Gedichte; Opitz ist dem Verf. nicht rein genug.) — **Anleitung zur deutschen Poesie** . . . **von M. Franc. Wokenio, Leipz.** 1715. 8. (Das Werk besteht aus 17 Kap. welche auf nicht mehr, als 84 S. von der Quantitate Syllabarum; von Versarten; von Reimen und Versschränkungen; vom Stylo und der Dispositione; von Ueberschriften und dergleichen kurzen Gedichten; von langen Carminibus (Trauer- und Glückwünschungs-Gedichte und Satiren) von Madrigalen; vom Recitativ, wie auch Serenaten, Opern, Comödien (von der Komödie giebt der Verf. nicht einmahl eine, und von der Oper nichts, als eine Erklärung; den übrigen Raum nimmt eine Serenate von des H. Verfassers Mache ein); vom Sonnet; vom Rondeau; von Pindarischen Oden; von Arien und Liedern (die Beyspiele bestehen aus geistl. Liedern); vom Echo; vom Da Capo (worunter der Verf. Gedichte, worin eine Zeile wiederholt wird, versteht); von der Cantate; von Oratorien; von einigen andern Arten der Gedichte, als Zahlreime, Bilderreime, Nachtigallen, Wandelreime u. d. m. Schon die Gottschedianer sahen ein, daß das Werk sehr elend ist (S. Beytr. zur crit. Hist. der deutschen Sprache, B. 1. S. 659 u. f.); aber ihre Kritik, so richtig sie an und für sich seyn mag, ist noch langweiliger, als das Buch selbst, zu lesen.) — **Anfangsgründe zur reinen deutschen Poesie** . . . . **von Joh. G. Neukirch. Halle** 1724. 8. 906 S. (Der Verf. hat das Werk in fünf sogenannte Anfangsgründe abgetheilt, wovon der erste von der Prosodie; der zweyte, in 5 Kap. von der poetischen Elocution; der dritte, in 4 Kap. von

von der poetischen Invention; der vierte, in 7 Kap. von der poetischen Disposition; und der fünfte, in 7 Kap. von Sonetten, von Madrigalen; von Epigrammen; und Grabschriften; von Anagrammen; von gemeinen Oden, Ringeloden und pindarischen Oden; von Cantaten, Serenaten, Pastorellen, Oratorien, und von poetischen Briefen handelt. Als Mittel zur Erfindung empfiehlt der Verf. unter andern die Zeitungen, die Anagramme und die Symbola; und besonders ist ihm um die Erfindung künstlicher Titel zu Gelegenheitsgedichten zu thun; die pindarischen Oden, meynt er, hätten nichts sonderliches, und nur Pedanten hätten, um seine Worte beyzubehalten, einen Narren daran gefressen; aber die Anagramme sind ihm ein Zeichen eines glücklichen und unermüdeten Genies, die Eigenschaften der Ode setzt er in die Kürze der Verse und Strophen, in die Verschränkung der Reime, und die genaue Uebereinstimmung der Worte, Sylben, und des Generis, u. d. m.) — Bey Joh. Ge. Hamanns Lexicon von poetischen Redensarten, Leipz. 1725. 8. findet sich eine **Anweisung zur reinen und wahren Dichtkunst,** die ich aber nicht gesehen. — **Versuch einer critischen Dichtkunst vor (für) die Deutschen . . . . . von Joh. Chrstph. Gottscheden, Leipz.** 1729. 8. (Mit Beyspielen aus des Verf. eigenen Gedichten) Verm. (vorzüglich mit einer elenden Uebers. von Horazens Briefe an die Pisonen) ebend. 1737. 8. Mit allerhand Veränderungen (als der Weglassung des „für die Deutschen," auf dem Titel, und mit andern Beyspielen, wie aus des Verf. eigenen Gedichten: vorzüglich aber in Ansehung der Urtheile über Dichter) ebend. 1742. 8. (Das Werk ist in zwey Theile abgetheilt, deren Inhalt ich, da es, wahrscheinlicher Weise, schon eben so wenig bekannt ist, als die vorhergehenden, hier mittheilen will. Die 12 Kap. des ersten Theiles handeln: vom Urspr. und Wachsthum der Poesie überhaupt; von dem Character eines Poeten; von dem guten Geschmack eines Poeten; von den drey Gattungen der poet. Nachahmung, und insonderheit von der Fabel; von dem Wunderbaren in der Poesie; von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie; von poetischen Worten; von verblümten Redensarten; von poetischen Perioden und ihren Zierrathen; von den Figuren in der Poesie; von der poetischen Schreibart; von dem Wohlklange der poet. Schreibart, dem verschiedenen Sylbenmaße und den Reimen; der zweyte, oder andre, Theil, in eben so viel Kap. Von Oden, oder Liedern; von Cantaten; von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten; von Elegien; von poet. Sendschreiben; von Satiren oder Strafgedichten; von Sinn- und Scherzgedichten; von dogmatischen und heroischen Poesien; von der Epopee, oder dem Heldengedicht; von Tragödien oder Trauerspielen; von Comödien oder Lustspielen; von Opern oder Singspielen. Daß die Kritiken der Schweizer in den Diskursen der Maler, im J. 1721. u. f. so wie in der Anklage des verderbten Geschmackes im J. 1728, und vielleicht die Abhandlung von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Verbesserung des Geschmackes, von eben diesem Jahre, Gottscheden zunächst veranlaßten, sein Werk zu schreiben, gesteht er in der Vorrede zur ersten Auflage, wenigstens in Ansehung der erstern Schrift, selbst; auch gedenkt er noch in der zweyten Auflage, vom J. 1737 der Schweizer sehr rühmlich, und man kann also keinesweges sagen, daß das Werk Signal zu einem langwierigen Kriege war. Erst, wie Breitinger auch mit einer Critischen Dichtkunst, im J. 1740 hervortrat, und in dieser noch obendrauf Gedichte von einem lebenden Freunde Gottscheds, Trillers Fabeln, nach Verdienst beurtheilt hatte, brach das vielleicht schon längst im Stillen glimmende Feuer aus. Gottsched äußerte nun wieder in den Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit sein Mißfallen an mehrern Schriften und Ideen der Schweizer; und die Schweizer fiengen ihre Sammlung Crit. Poet. und andrer geistvollen Schriften an,

in welchen erst in den Nachrichten vom Ursprunge der Critik bey den Deutschen (2tes St. Zür. 1741. 8. S. 162. u. f.) die zweyte, und noch strenger, die bald darauf erschienene dritte Ausgabe der Gottschedischen Dichtkunst, in der neuen Vorrede (ebend. St. 6) und in den zwey Schreiben (ebend. St. 11) behandelt wurde. Auch Joh. G. Meyer ließ, „Beurtheilungen" derselben, Halle 1747. 8. 6 St. drucken. Aber so sehr diese Herren Recht hatten, Gottscheds Werk für höchst mittelmäßig zu halten, und so gewiß schon die bloßen Ueberschriften der Kapitel einen Mangel an bestimmten Begriffen von der Poesie verrathen: eben so sehr beweisen, meines Bedünkens, jene Kritiken, daß ihre Urheber selbst nicht dergleichen Begriffe hatten. Und Dinge, welche sie ihm, als unerhört, anrechneten, z. B. die Wahl der Beyspiele, in den ersten Ausgaben, aus seinen eigenen Gedichten waren, ganz gewöhnliche, in allen seinen deutschen Vorgängern anzutreffende Dinge. Ueberhaupt hatte Gottsched nichts eigenes in der ganzen Schrift. Sie ist aus andern, auswärtigen, Schriftstellern, und höchst elend zusammen geschrieben. Indessen lehrte sie denn doch zu ihrer Zeit, daß Poesie nicht blos in Reimerey besteht. Gottsched selbst machte unter der Aufschrift, „Vorübungen," einen Auszug daraus für die Schulen; und **Dommerichs Entwurf einer deutschen Dichtkunst...** 1763. ist auch daraus genommen.) — **J. J. Breitingers Critische Dichtkunst, worin die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung ... untersucht ... und mit Beyspielen erläutert wird ... Zür.** 1740. 8. **Fortsetzung der crit. Dichtk. worin die poetische Mahlerey in Absicht auf den Ausdruk und die Farben abgehandelt wird ... Ebend.** 1740. 8. (Des Verf. Absicht war ohnstreitig, den Begriff von Poesie, dem Wesen derselben gemäß, zu bestimmen, oder, mit seinen Worten, „den Ursprung und die Natur desjenigen Ergötzens, das von der poetischen Mahlerey entspringt, zu untersuchen." Unter der poetischen Mahlerey versteht er, nicht blos den Ausdruk, sondern „die ganze Arbeit der poetischen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimnissen und Kunstgriffen;" und Mahlerey und Dichterey findet er nur darin verschieden, daß jene zwar schneller und kräftiger wirkt, aber dafür auch nur Gegenstände," „die dem Auge vernehmlich sind," darstellen kann; und daß diese ihre Bilder unmittelbar der Seele einprägt. Aber noch war die Aufmerksamkeit unsrer Philosophie zu wenig auf die Natur selbst gerichtet gewesen, oder vielmehr noch wurde die Philosophie zu sehr mit philosophischem System oder mit philosophischer Form verwechselt, als daß man genaue und ganz deutliche Begriffe in dem Werke erwarten dürfte. Oft ist auch die Zweydeutigkeit eines Wortes Schuld an einseitigen, unbestimmten schwankenden Vorstellungen; und daß das Wort Mahlerey, hier dergleichen verursacht hat, läßt sich nicht läugnen. Uebrigens finden sich immer noch, obgleich das Werk sich langweilig liest, manche gute Bemerkungen darin. Die 13 Abschnitte des 1ten Theiles enthalten eine Vergleichung der Mahlerkunst und Dichtkunst; Erklärung der poetischen Mahlerey; von der Nachahmung der Natur; von der Wahl der Materie; von dem Neuen; von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen: von der Aesopischen Fabel; von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche; von der Kunst gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen; ob die Schrift, August im Lager, ein Gedicht sey; von etlichen absonderlichen Mitteln, die schlechte Materie aufzustutzen; von der Wahl der Umstände, und ihrer Verbindung; von den Charaktern, Reden und Sprüchen; und die 10 Abschn. des 2ten Theiles handeln von dem wahren Werth der Worte und dem Wohlklang; von den Machtwörtern; von den gleichgültigen Wörtern; von der Kunst der Uebersetzung; von der Würde der Wörter; von den Beywörtern, von der Schreibart insgemein; von der herzrührenden Schreibart; von dem mahleri-

schen Ausdruk; von dem Bau und der Natur des deutschen Verses.) — **Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit . . . . von Joh. Bernh. Basedow**, Koppenh. 1756. 8. (Nur der dritte Theil des Werkes handelt von der Poesie; allein man sieht ihm das, was Bodmer und Breitinger bereits darüber geschrieben hatten, und was, von den, bey dem Art. Aesthetik angezeigten Schriften, schon damahls bey uns erschienen, oder aus andern Sprachen übersetzt war, wenig an. Wer sollte es glauben, daß Basedow, zur Bildung in den schönen Wissenschaften, unter andern auch Jöchers Gelehrten Lexicon empfiehlt, und daß er die Andromache des Euripides für eine Elegie hält? Die verschiedenen Hauptstücke jenes dritten Theiles handeln: von dem Wesen der Poesie; von allgemeinen Regeln der Dichtkunst aus der Art poetique des Boileau; von der poetischen Erfindung, Ordnung und Schreibart; von deutschen Versen; von jeder Gattung der Gedichte besonders; und das Gedicht überhaupt erklärte B. als „eine Rede, deren Inhalt, Gedanken und Ausdrücke so wohl an sich selbst, als nach einer vernünftigen Absicht des Verf. entweder gesangmäßig, oder versemäßig, oder beydes zugleich sind)" — **Joh. Heinr. Fabers . . . Anfangsgr. der schönen Wissenschaften . . . Maynz** 1767. 8. (Auch von diesem Werke gehört nur die letztere Hälfte, von § 170 - 232. oder S. 444 - 990 hieher. Aber der Inhalt dieser §§. würde hier nur unnöthigen Raum einnehmen. Mangel bestimmter Begriffe, und Mangel an Geschmack zeigen sich beynahe in allen. Bald ist dem Verf. ein Gedicht eine Geschichte aus einer andern möglichen Welt, bald fordert er davon eine deutliche Uebereinstimmung mit solchen Urbildern, die in dem Reiche der Natur anzutreffen sind; die Hymnen der Alten setzt er mit Scheybs Therestade und Trillers Prinzenraub in eine Classe; schön ist ihm, was so wohl mit der Natur der Gegenstände, als mit unsrer eigenen übereinstimmt, u. d. m.) — **Lehrbuch der schönen Wissenschaften, insonderheit der Prosa und Poesie, von Joh. Gotth. Lindner, Königsb.** 1767 - 1768. 8. 2 Th. (S. den Art. Aesthetik.) — **Heinrich Brauns Anleitung zur deutschen Dicht- und Versekunst, München** 1771 und 1778. 8. — **Kurzer Unterricht in den schönen Wissenschaften für Frauenzimmer, Chemnitz** 1771 - 1772. 8. 2 Th. (Ausgeschrieben, und schlecht ausgeschrieben.) — **Schubarts Vorlesungen über die schönen Wissenschaften**, Augsb. 1777. 8. und vermehrt, unter dem Titel: **Kurzgefaßtes Lehrbuch der sch. Wissensch.** Frft. und Leipz. 1782. 8. — **Kurzer Inbegriff der Kenntnisse und Lehrs. zur Einsicht und Verfassung aller nothwendigen Gattungen der Gedichte . . . von Frz. Ser. Haase**, München 1778. 8. — (Nicht blos für, sondern auch von einem wirklichen Anfänger geschrieben.) — **Lor. Westenrieders . . . Einleitung in die schönen Wissenschaften, zum Gebrauch s. Vorlesungen**, München 1778. 8. (Unter den verschiedenen, vorher angezeigten, zu München, erschienenen Schriften über die Theorie der Poesie, unstreitig die bessere, obgleich sonst an und für sich nicht befriedigend. Es wird darin von den allgemeinen Begriffen der Poesie; von der Abtheilung der schönen Künste; von der Art, Dichter zu lesen, und zu nützen; vom Sylbenmaaß; von den Figuren; von der Allegorie und Mythologie; von Schönheit, Grazie und Naivität; vom Großen und Erhabenen; von der lyrischen Dichtkunst; von der Idylle; von der Fabel; vom Lehrgedicht; vom Sinngedicht; von der Satire, und von Romanen, aber größtentheils, nach wenig bestimmten Begriffen gehandelt.) — **Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften . . . von J. J. Eschenburg**, Berl. 1783. 8. Verb. ebend. 1789. 8. und mit einer ausgesuchten Beyspielsammlung begleitet, wovon bis jetzt 6 B. erschienen sind. — **Anfangs-**

fangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten von J. J. Engel, Berl. 1783. 8. (Wer bedauert nicht, daß das Werk unvollendet bleibt!) — Joh. G. Sulzers Theorie der Dichtkunst, von Albr. Kirchmayer, München 1788-1789. 8. 2 B. (Steht nur der Vollständigkeit wegen hier, weil der Titel schon sagt, daß es nichts Neues und Eigenes enthält.) — — Eigentliche Lehrgedichte über die Poesie überhaupt, oder ganze Poetiken in Versen besitzen wir nicht. Allenfalls läßt sich nur hieher rechnen: G. E. Lessings Gedicht: Ueber die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders über die Poesie und Musik, in s. Kleinen Schriften, Berl. 1753 u. f. 12. und im 2ten Th. s. Vermischten Schriften, Berl. 1784. 8. S. 117. und Abr. Gotth. Kästners Gedichte: über die Pflichten der Dichter allen Lesern verständlich zu seyn, und über einige Pflichten des Dichters, im (1ten Th.) s. Vermischten Schriften, Alt. 1755. 8. S. 76 u. f. — — S. übrigens den vorhergehenden, und den Art. Aesthetik. — —

Dichtungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen. Jeder Mensch besitzt dieses Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht ist niemand, der nicht nach dem Beyspiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden sind, sich einbilde; aber den Künstlern ist sie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da sie uns die sinnlichen Gegenstände nicht eben so vorstellen, wie sie dieselben aus der Erfahrung haben sondern so, wie sie dieselben zu einer desto lebhaftern Wirkung gern empfunden hätten? so müssen sie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, solche Gegenstände nach ihren Absichten zu bilden. Auch müssen sie Dinge, die nicht sinnlich sind, unter ähnlichen sinnlichen Gestalten darstellen, um das, was der Verstand schwer oder nicht lebhaft genug fassen würde, vermittelst der Einbildungskraft lebhaft zu machen: sie müssen also sinnliche Gegenstände, die genaue Abbildungen nicht sinnlicher Vorstellungen sind, erdichten können. Unter den Künstlern hat der Dichter dieses Vermögen im höchsten Grad nöthig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht, und besonders auch deßwegen, weil er niemals für die Sinnen, sondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn schlechterdings nöthig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich blos auf den Verstand bezieht. Es ist also nicht ohne Grund geschehen, daß ihm in unsrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künstlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und schwere Begriffe ein körperliches Wesen, wodurch sie lebhaft und leicht faßlich werden; durch sie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in sein rechtes Licht gesetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenscheinlicher wird. Denn das, was wirklich geschieht, ist, wie schon Aristoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrscheinlichste; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beschaffenheit der Sache, oder über ihre Ursachen; auch ist es nicht immer das, was in seiner Art die stärkste Wirkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Person des Ulysses einen voll-

kommen weisen und in allen Anschlägen richtig handelnden Mann, in der Person des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhaftesten und reizendsten Vorstelluugen, von der Seligkeit des gottesfürchtigen und unschuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glückseligkeit des goldenen Weltalters; durch sie schreken uns die fürchterlichen Vorstellungen von der Hölle, die der Gottlose in seiner Seele herumträgt; durch sie wird das geistliche Wesen der Dinge uns sichtbar*). Der Dichtungskraft haben wir die großen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechischer Künstler, die erstaunlichen Charaktere in einigen Trauerspielen des Shakespear, die reizenden Muster der Tugend in den Schriften des Richardsons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenstände in Werken des Geschmaks gerade so rühren, als wenn sie wirklich vorhanden gewesen wären, und daß ein Roman uns eben so interessirt, als wenn alle seine Erzählungen wirklich geschehene Dinge zum Grund hätten. Sobald die Erdichtung wahrscheinlich ist, so begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moralische Handlung vor, so ist es eben so viel, als wenn man uns auf eine andre Weise deutliche Begriffe von diesen Sachen gegeben hätte; wir sehen daraus, wie Menschen denken, empfinden und handeln können. Dieses ist eben so viel, als ob wir die wirkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muster, welche die Erdichtung uns dargestellt hat, so erweken sie eben die Bewundrung, eben den Trieb sich auf diese Vollkommenheit zu schwingen, als wenn die Sachen wirklich vorhanden wären. Sind sie böse, so erweken sie eben den Abscheu, als die Wirklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, so erkennen wir, was geschehen könnte, und dieses reizt unser Verlangen, unsre Bewundrung, unsern Abscheu, eben so gut als wenn die Sachen geschehen wären *).

*) La favola è l'esser delle cose trasformato in geni humani ed è la verita travestita in sembianza popolare; perche il poeta da corpo à i concetti, e con animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazione eccitare dalle filosophia. Gravina L. I. cap. 9.

*) S. Theilnehmung; Wahrscheinlichkeit; Täuschung.

Die Dichtungskraft ist eine Eigenschaft der Einbildungskraft, und ist desto ausgedehnter, je lebhafter diese ist. Wem die Natur sie versagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß ersetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verstärkt werden, so kann man auch in der Dichtungskraft eine größere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch diese gewöhnt man sich an, jeden Gegenstand, der uns vorkömmt, erst genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umstände davon zu lassen, oder hinzuzuthun, und so entstehen erdichtete Gegenstände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine große Anzahl Maschinen gesehen hat, deßwegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine große Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, so kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abentheuer-

theuerliche ausschweift. Darum muß in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Wirksamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künstlern nicht oft genug wiederholen, daß sie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verstandes und eines gesunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrscheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Wirkung aber wichtig werden können.

* *

Th. Bonii, de poetica facultate, Lib. II. Ven. 1608. 8. — Tetens Philos. Vers. Leipz. 1777. 8. B. I. XV. S. 115. — Platners Aphorismen I. § 271 u. f. § 430 u. f. Aufl. von 1784. —

Dichtsäulig.

(Baukunst.)

Diejenige von den in der alten Baukunst gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu stellen, nach welcher sie am dichtesten oder engesten aneinander kamen*). Nach dem **Vitruvius** kommen bey dieser Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, so daß der Raum zwischen zwey Säulenstämmen drey Model oder anderthalbe Säulendike weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Festigkeit sehen wollte, so dürfte man die Säulen nie so nahe aneinander setzen; es ist also zu vermuthen, daß die Alten bey dichtsäuligen Gebäuden eine andre Absicht, als die Festigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtsäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verursachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Also schikt sich diese Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch scheinet sie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt sehr wol an, daß sich diese Art besser für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthische ist, als für niedrigere und stärkere schiket.

*) S. Säulenstellung.

Dielenköpfe.

(Baukunst.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem dorischen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiste angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo sonst in der corinthischen und in der römischen Ordnung die Sparrenköpfe oder **Modillion** stehen. Und wie diese als die herausstehenden Enden der Dachsparren können angesehen werden, so kann man die Dielenköpfe für herausstehende Dielen halten; deßwegen sie weniger dik oder hoch sind, als die Sparrenköpfe. Man sehe die Zeichnung im Art. Gebälke. In der Baukunst der Alten kommen sie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieser Art, den Dreyschlitzen, Sparrenköpfen und Zahnschnitten, die wesentliche Regel beobachtet werden, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe*). Dieses kann aber nicht bey jeder Säulenweite geschehen, es sey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwischentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit seyen. Einige Baumeister verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derselben hangen.

*) S. Dreyschlitz.

Diesis.

(Musik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, dessen Größe aber verschiedentlich angegeben wird. Aristoxenus, der in seiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil desselben, (also nach unsrer Art zu reden den Ton, der mitten zwischen C und Cis fiele) eine enharmonische Diesis, den dritten Theil die kleine chromatische Diesis, den halben Ton aber die große Diesis.

Von dieser letzten Bedeutung kömmt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutschen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Diesis geben, weil es die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièsis oder dièse und Re-dièse genennt.

Dis

(Musik.)

Der Name der vierten Sayte unsrer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{12}$ zu 1. Sie macht also gegen C eine merklich unter sich schwebende kleine Terz aus, wird aber anstatt der reinen kleinen Terz zu C moll gebraucht. Eben diese Sayte wird als die große Terz zu H gebraucht; sie schwebt aber merklich über sich, indem ihr Verhältniß $\frac{405}{512}$ anstatt $\frac{4}{5}$ ist. Endlich wird sie auch selbst als ein Grundton gebraucht, aus welchem sowol in der harten als in der weichen Tonart kann gespielt werden. Dis moll kömmt aber sehr selten vor, weil es sehr schwer ist, daraus zu spielen.

Discant.

(Musik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme in Ansehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen. Diese Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzosen le Dessus, die oberste genennt. Hiernächst nennt man auch den für diese höchste Stimme gesetzten Gesang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberste Stelle giebt.

Man unterscheidet aber in der Discantstimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieser letztere scheinet wegen der Fülle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt sich aus dem Namen dieser Stimme, der eigentlich so viel als einen zweyten Gesang bedeutet, muthmaßen, daß in den alten Zeiten der Gesang nur einstimmig gewesen, und daß geschikte Sänger, die diese Stimme mitsingen sollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu gesungen haben*), daß hernach dieses die Tonsetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich singen zu lassen, woraus denn

*) Deutlich erhellet dieses aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rousseau in seinem Wörterbuch unter dem Wort Discant anführet. DISCANTAT, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, *non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Diese concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Consonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden ist.

denn endlich der harmonische vielstimmige Gesang entstanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Discant ist überall, wo er vorkommt, die Hauptstimme, weil er die höchste ist; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denselben wenden. Wenn er sich gehörig ausnehmen soll, so müssen die sogenannten vollkommenen Consonanzen, nämlich die Octav und die Quinte so viel möglich darin vermieden werden, damit sich dieser oberste Gesang desto besser ausnehme.

Da ferner die höchsten Töne weniger nachklingen, als die tiefern, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten, oder sogenante Diminutiones habe, als jede andre Stimme, insonderheit in Tonstüken für solche Instrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es ist ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen, als tiefe, welche durch ein zu geschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden *).

Aus eben diesem Grunde schiken sich alle Arten der melismatischen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in diese Stimme am besten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der sanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefern Töne oft so sehr reizend werden, in dem Grad fähig ist, als andre Stimmen.

Dissonanz.

(Musik.)

Nach dem Ursprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey sich nicht sanft genug vereinigenden Töne unterscheiden kann; also einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Consonanz. Wie aber das Consoniren nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer in Unisonus gestimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinstimmung empfindet; so läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfange, wie bereits im Artikel Consonanz ist erinnert worden.

Damit die für die Musik wichtige Materie von den Dissonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, soll erstlich der Begriff der Dissonanz, so genau als es sich thun läßt, fest gesetzt, hernach die in der heutigen Musik vorkommenden Dissonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieselben zu brauchen und zu behandeln sind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Consoniren aus einer solchen Uebereinstimmung zweyer Töne entsteht, die sie in einen Klang vereiniget, in dem man die Verschiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, so entsteht das Dissoniren aus einer gewaltsamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerstreiten scheinen. Man merkt nicht nur die Verschiedenheit der beyden Töne in dem Klang, sondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen ist. Dabey ist dieses offenbar zu fühlen, daß diese Widrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Ansehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn sie sich so nahe kommen, daß man sie für einerley hält, so wird das Dissoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt sich hieraus nicht abnehmen, daß das Dissoniren aus etwas widersprechendem in der Empfindung entstehe? Wenn diejenige Dissonanz die widrigste ist, in welcher die beyden Töne in Ansehung der Höhe nur wenig

*) S. Theilung.

wenig aus einander sind, so scheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, sie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in so fern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darin scheinet das Dissoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht sind, was sie nach unserm Urtheil seyn sollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verschiedenen Höhen der Töne eben so klar empfinden, als wir die Verschiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien sehen. Darin liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Consonanzen und Dissonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern sey, und indem wir dieses entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede besonders und in bestimmter Verhältniß gegen die andre vorstellen können, so ist es auch mit den consonirenden Tönen beschaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß sind, so daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmessen, und also nicht sagen können, die kürzere sey um $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ oder $\frac{1}{6}$ kleiner, als die längere, so sind wir geneigt zu urtheilen, sie sollten gleich seyn, alsdann macht der offenbare Augenschein, daß sie es nicht sind, eine widrige Wirkung auf uns.

Wenn diese Bemerkungen wahr sind, und sie scheinen es in der That zu seyn, so folget daraus, daß das Dissoniren zweyer Töne eigentlich darin liegt, daß man in dem aus beyden zusammengesetzten Klang etwas widersprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht ist, was er einem dunkeln Urtheile nach seyn sollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, so entsteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß sie gleich hoch seyn sollten; die Empfindung aber widerspricht diesem Urtheil. Dieses Empfinden wird noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton seyn sollten, noch gewisser wird.

Es zeiget sich hiebey noch ein Umstand, der diese Muthmaßungen merklich bestätiget. Man kann die ganze diatonische Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter singen, ohne das geringste widrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn sie auf einander folgen, nichts widriges; und warum haben sie es nur, wenn sie zugleich gehört werden? Ist es nicht deßwegen, weil man im ersten Falle gleich merkt, daß es verschiedene Töne seyn sollten; im andern aber urtheilet, sie sollten einerley seyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Dissoniren gegeben haben, ihre völlige Bestätigung bekommen.

Ohne Zweifel fällt jedem, der dieses liest, dabey diese Folge ein, daß nach dieser Erklärung keine Töne gegen einander dissoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander sind, weil bekannt ist, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unsre Erklärung des Dissonirens machen. Man wird sagen, daß verschiedene von allen Harmonisten für Dissonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer sind, als die Terz, wie die falsche Quinte, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen widrig klingen, weil man sie mit dem Grundtone, mit
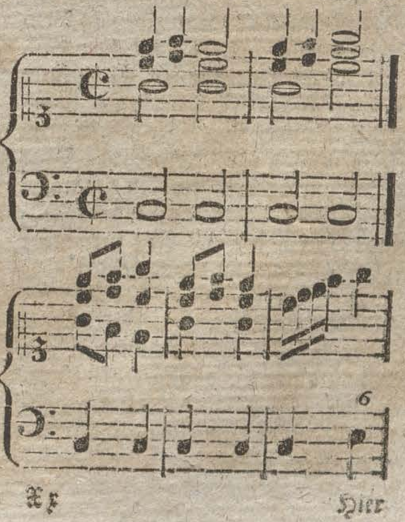
dem sie zugleich klingen, für einerley zu halten versucht wird.

Dieser Einwurf läßt sich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl seiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, seiner Quinte erwekt. Die Septime dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Octave, der sie zu nahe liegt. Aus eben diesem Grunde wird die Quarte, die sonst alle Eigenschaften einer vollkommenen Consonanz hat, verdächtig, weil sie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieses bey der Sexte, die der Quinte eben so nahe liegt, nicht geschehe, ist freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die schöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz desselben macht, daß das, ohnedem nicht starke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte also nichts widriges hat. Dieses sey von der Natur der Dissonanz gesagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder dessen Octave absteht, dissonire. 2) Daß ohne Rüksicht auf den Grundton oder dessen Octave zwey Töne, die um weniger als eine Terz auseinander liegen, wenn gleich jeder für sich mit dem Grundton consonirt, dennoch unter sich dissoniren.

Aus dem ersten Schlusse erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Absicht auf diese und auf seine Octave, die eigentlichen Dissonanzen seyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn sie gleich beyde gegen den Grundton oder seine Octave consoniren, eine von beyden eine Dissonanz sey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbündenen Consonanz erwekt, dem er selbst sehr nahe liegt, gegen diese dissonire, so begreift man auch deutlich, warum die falsche Quinte dissonirt; weil sie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erwekt.

Wir haben nunmehr zu untersuchen, wie der Gebrauch der Dissonanzen in der Musik aufgekommen ist. Nachdem der mehrstimmige Gesang eingeführt worden, fanden sich auch nach und nach die Veranlassungen dazu. Die natürlichste scheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Gesang fortführte. Jedermann fühlt, wie natürlich es ist, wenn der Gesang um eine Terz steigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu steigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwischen ihren ordentlichen Gang behält, so werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen sie dissoniren. Fast eben so natürlich ist es auch, daß man anstatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorschlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieser Vorschlag ebenfalls eine Dissonanz ausmacht. Man sehe folgende Beyspiele:



Hier ist allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig consonirend; nur in dem Uebergang von der ersten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundstimme, die inzwischen liegen bleibet, dissoniren. Da diese Durchgänge dem Gesang natürlich sind, so brauchte man sie, ob sie gleich mit dem Baß dissonirend gefunden wurden. Wegen der Geschwindigkeit des Ueberganges wird die consonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und sogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergestellt.

Diese Art der Dissonanzen scheinet die erste zu seyn, auf die man gefallen ist. Man nennet sie itzt durchgehende Dissonanzen. Sie sind aber von zweyerley Art. Entweder stehen sie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Consonanzen, in die sie in der schlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechselnoten genennt; oder sie fallen auf die schlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Consonanzen über; jene sind etwas härter als diese*). Eine solche Dissonanz kann in der nächsten Zeit über sich oder unter sich treten, wie im ersten und zweyten Beyspiel zu sehen ist. Damit aber das, was solche Durchgänge wirklich im Gesang angenehmes haben, durch das Dissoniren nicht verdorben werde, so müssen die dissonirenden Töne schnell durchgehen, und in der nächsten Zeit des Takts muß die consonirende Harmonie wieder hergestellt seyn. Kommen sie im gemeinen oder langsamen Takt vor, so können sie nicht länger als ein Achteltakt, beym Allabreve oder der geschwinden Bewegung aber, nicht länger als Viertel seyn. Sonst sind diese durchgehenden Dissonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder sie selbst sind an einen völlig bestimmten Gang gebunden, (wie in dem ersten und zweyten Beyspiel zu sehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch sie in seiner Fortschreitung gehemmet; also behalten in dem angeführten Beyspiel sowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den sie, wenn diese durchgehende Dissonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Dissonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Dissonanzen zu behandeln die Rede ist.

*) S. Durchgang.
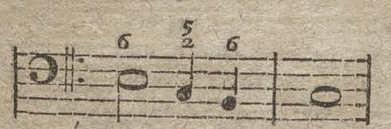
Wollte man aber solche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, so würde das Dissoniren schon so empfindlich seyn, daß man gezwungen würde der Harmonie einen bestimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieses wird aus folgendem Beyspiel klar werden:

Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art setzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Basse G oder H nehmen, um hernach in C zu schließen. Hat man aber, wie bey b, auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Basse den Ton C einen Viertelfakt liegen lassen, und dadurch das Dissoniren empfindlich gemacht, so ist nun kein ander Mittel

kel diese Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter sich treten lasse. Dadurch wird der dissonirende Baßton C zu einem Vorschlag, der die Harmonie nur eine Zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächsten Zeit des Takts wirklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Basses würde anstößig seyn.

Diese Art der Dissonanz ist also eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen größern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu sehen ist, in der Natur dieser Dissonanz, daß sie schon zum voraus das Gefühl der Consonanz mit sich führet, folglich, daß sie ganz nahe an derselben liege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es ist also nothwendig, daß sie in der nächsten Harmonie diesen Schritt thue. Dieses ist also der Ursprung einer zweyten Art der Dissonanzen, die man Vorhälte oder Verzögerungen nennt, und die schon strengern Regeln, als die durchgehenden Dissonanzen, unterworfen sind *).

Man hat gemerkt, daß sie gar zu hart wären, wenn sie ohne alle vorhergegangene Veranlassung einträten. Wenn man von dem vorhergehenden Beyspiel den Baß so setzen wollte:



so würde der dissonirende Ton C ohne alle Veranlassung, als ein fremder, nicht hieher gehöriger, widriger Ton eintreten, von dessen Erscheinung gar kein Grund anzugeben ist. Dergleichen plötzlichen Unordnungen sind dem natürlichen Zusammenhang unsrer Vorstellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b steht, da der dissonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts schon vorhanden gewesen, und seine Fortschreitung nur verzögert, da inzwischen die obern Stimmen ihren Gang fortsetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entstehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus sah man, daß dergleichen dissonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn sie in der vorhergehenden Harmonie schon vorhanden gewesen, oder, wie man sich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Also erfordert diese Dissonanz zwey Bedingungen: sie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue bestimmte Fortschreitung; das heißt in der Kunstsprache: sie muß vorbereitet seyn und aufgelößt werden. Die Vorbereitung besteht darin, daß sie in dem vorhergehenden Accord, als eine Consonanz da gewesen; die Auflösung aber darin, daß sie in die consonirenden Töne übergehe, an deren Stelle sie steht, oder deren Eintritt sie aufgehalten hat.

Von diesen Dissonanzen ist noch zu merken, daß sie ihrer Natur nach, um sich von blos durchgehenden Dissonanzen zu unterscheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Consonanz desto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdrüklichen Zeiten des Takts fallen, und sich auf den schlechten Zeiten auflösen *). Indem sie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher schon müssen gelegen haben, so entstehen daher die Bindungen. Dieses und was von ihrer Vorbereitung und Auflösung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle der

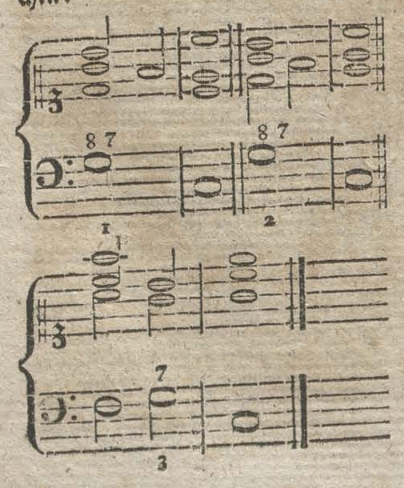
*) Verhalt; None; Quarte.

*) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflösung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel None und Quarte Beyspiele vorkommen.

der Dissonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von diesen Dissonanzen nur noch dieses an, daß wir ihnen in diesem Werk den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, weil sie nur eine Zeitlang die Stelle der Consonanzen, in welche sie eintreten, einnehmen, und sonst in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch diesen Namen unterscheiden wir sie von den Dissonanzen, von welchen sogleich soll gesprochen werden, die wir wesentliche Dissonanzen nennen.

Diese dritte Gattung der Dissonanzen können deßwegen wesentliche genennt werden, weil dieselben nicht wie die vorhergehenden, blos eine Zeitlang die Stellen der Consonanzen, in die sie übergehen, einnehmen, sondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den consonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemischt werden.

Den Ursprung des Gebrauchs dieser Dissonanzen hat der Herr d'Alembert auf eine sehr natürliche Weise erklärt, indem er angemerkt, daß sie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchen man schließen will, nothwendig werden. Folgende Beyspiele werden dieses deutlich machen:



Man setze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in den Hauptton C schließen wolle: so wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müsse zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne diese Septime ist nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G stehen bleiben, aber von da hingehen, wo man will, weil ein völlig consonirender Accord die Fortschreitung der Harmonie ganz unbestimmt läßt. Ferner ist auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß ist, in welchem Hapttone man sich befindet, indem diese Harmonie sowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Diese doppelte Ungewißheit oder Unbestimmtheit in Ansehung der Harmonie und Fortschreitung wird gehoben, sobald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn diese läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Hapttones C dur sey, weil der Hauptton G dur in seiner Tonleiter nicht F, sondern Fis hat. Eben so würde man im dritten Beyspiel, indem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen lassen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Hapttones C dur zu bezeichnen. Da nun aber diese hinzugefügte Septime stark dissonirt, so entsteht die Nothwendigkeit, sie in der nächsten Harmonie in eine Consonanz übergehen zu lassen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, dessen Quarte die Septime der Dominante ist, so tritt sie natürlicher Weise einen Grad un-

ter sich in die Terz des folgenden Grundtones.

Diese Dissonanz wird in den verschiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton*), wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflösungen dieser wesentlichen Dissonanz deutlich angezeiget sind, zu sehen ist.

Dieses sind also die drey Arten der Dissonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlassungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die consonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derselben zu erweken, zugleich aber haben sie, vermittelst der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, indem sie die Takte in einander verschlingen, und dadurch die Aufmerksamkeit unaufhörlich reizen. Die dritte Art, nämlich die wesentlichen, hindern die Ruhe, die man sonst bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schlusse auf der nächsten Harmonie, und können, wenn sie in verschiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Also kann man überhaupt sagen, daß die Dissonanzen viel Lebhaftigkeit in die Musik bringen, und wichtige Hülfsmittel znm guten Ausdruk sind, da sie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuschungen des Gehörs erweken.

Endlich ist noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Dissonanzen von einer besondern Art entstehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts ist geschikter einen Ton anzukündigen, als das Subsemitonium desselben, oder seine große Septime. Wenn man daher ganz schnell in einen Ton hineintreten will, so kann dieses füglich dadurch geschehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich seine große Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entstehen die übermäßigen Dissonanzen, wovon die Beyspiele in der folgenden Tabelle zu sehen sind.
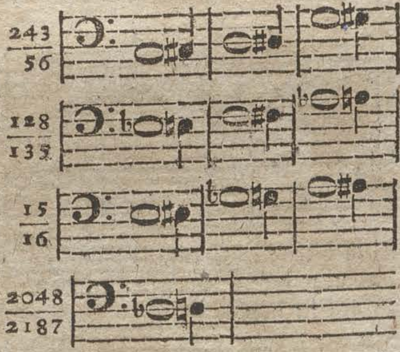
*) S. Septime.

Tabelle der Dissonanzen,

in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen. sind.

I. Die übermäßige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

Sie ist eigentlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältniß $\frac{24}{25}$; kommt aber in unserm System in vielerley Verhältnissen vor.
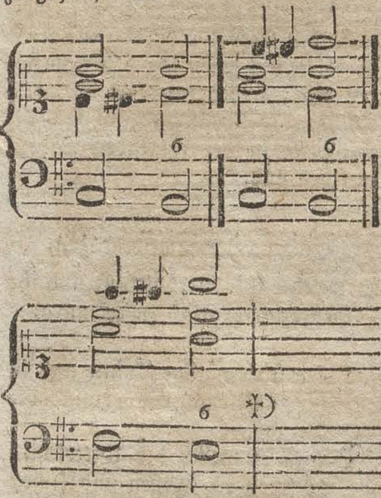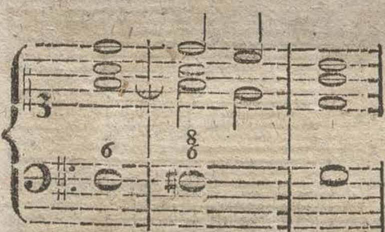


Die beyden letzten Arten sind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

Diese Dissonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen; da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Basse verläßt, und sie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch,

dadurch, als durch ein Subsemitonium in den nächsten Ton darüber zu gehen, als:



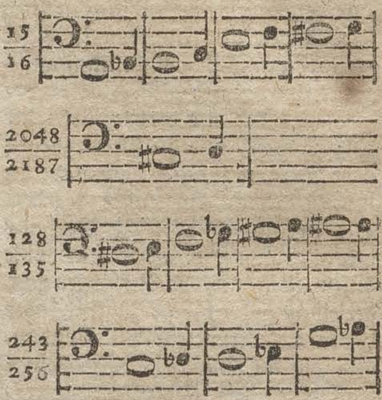


2) Auf folgende Weise, da die Erhöhung im Basse geschieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat:

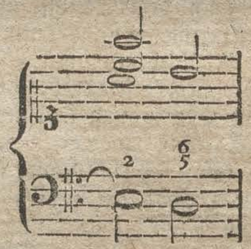
Auch hier wird sie zum Subsemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den sie herauftritt.

†) Diese durchgehende Dissonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß sie ihnen vorgeschrieben werden. Sie erweken eine desto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat sich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geschehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch ♯ A gehen, weil dieses ♯ A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall ist. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones ist.
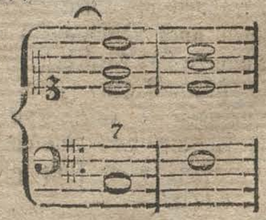
II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime. Sie macht den halben Ton aus, sowol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältnissen vor.



Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Dissonanz ist im Basse, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich.
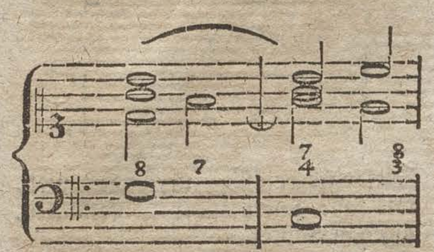


Die große Septime wird als eine wesentliche Dissonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich in der Terz des Grundtones:



sie

sie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche sie herauftritt.
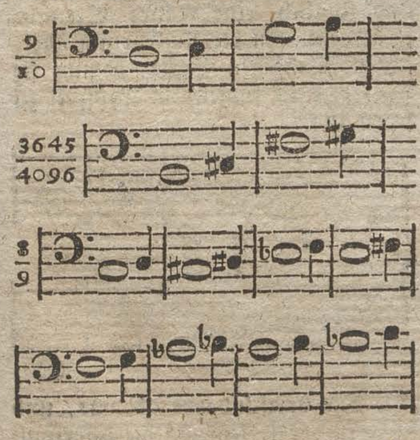


Sie ist hier, so wie die Quarte, eine zufällige Dissonanz, die man auf der ersten Hälfte des Takts behält, weil sie schon gelegen hat.
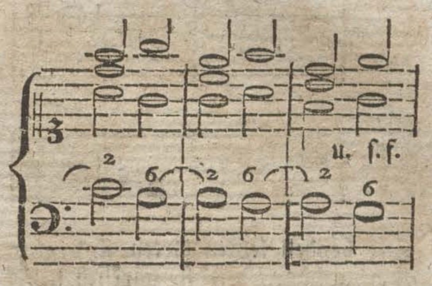
Die große Septime geht also über sich, wenn sie ein Vorhalt der Octave ist, und unter sich, wenn sie die wesentliche oder hinzugefügte Septime ist.

III. Die große Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.
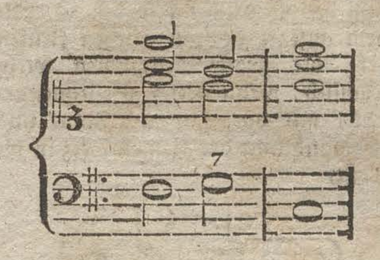
Diese Secunde ist das Intervall eines ganzen, sowohl großen als kleinen Tones, und kommt in dreyerley Verhältnissen vor,



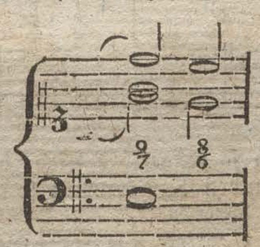
Diese Dissonanzen werden eben so, wie die beyden vorhergehenden gebraucht, nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine wesentliche Septime auf der Dominante.
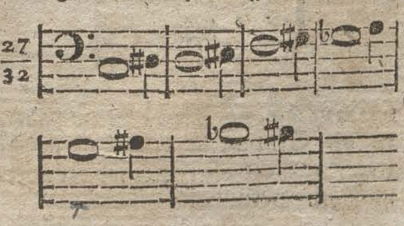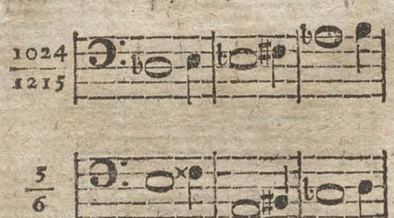


Als ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht.



IV. Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.
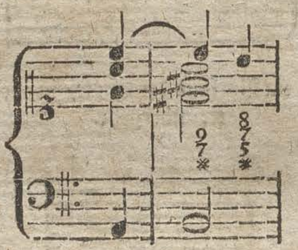
Ihr Verhältniß ist eigentlich $\frac{64}{75}$ C - Dis; auf dem temperirten System aber kommt sie in folgenden Verhältnissen vor.





Die beyden letzten Arten sind aber unbrauchbar, weil sie wirklich kleine Terzen sind.

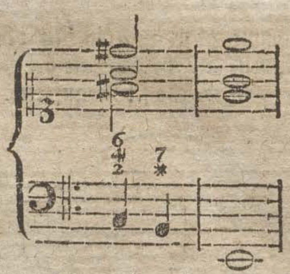
Sie entsteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anstatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieser Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



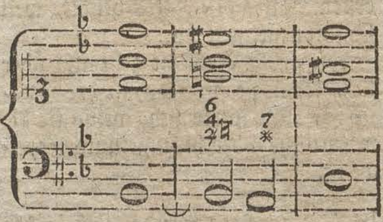
erstlich so umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt; so entsteht daher dieser Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt sie ist, übergeht:



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß gesetzt wird, entsteht dieser Accord der übermäßigen Secunde:
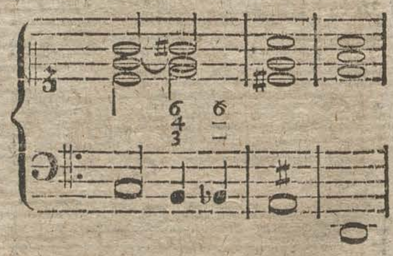


Diese übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Dissonanzen, als das Subsemitonium des nächsten Grundtones gebraucht, und geht deßwegen über sich, wie auch in folgendem Beyspiel:



V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.
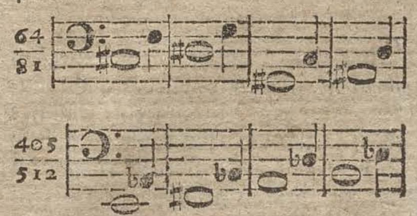
Diese Terz ist völlig unbrauchbar, weil sie, auch wo sie am größten ist, als Cis-bE, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßigen Sexte, kommt sie vor, wie in folgendem Beyspiel zu sehen ist:
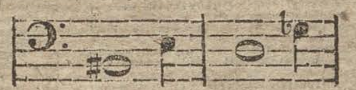


VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermäßige Quinte.

Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{25}{32}$, sie kommt aber in dem temperirten
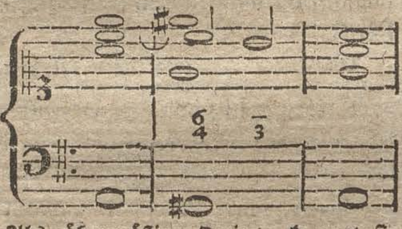
ten System in folgenden Verhältnissen vor:



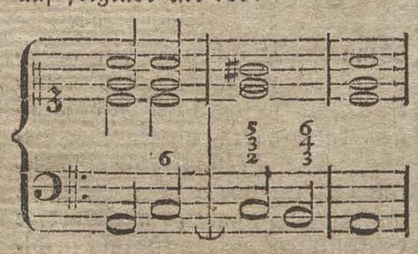
alle kleinere, z. E.



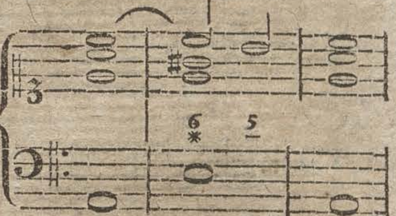
u. s. f. sind nicht als Quarten zu brauchen, weil sie reine große Terzen $\frac{4}{5}$ sind. Diese Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deßwegen vermindert, weil ihr Grundton im Basse, da er das Subsemitonium des folgenden Tones abgeben soll, um einen halben Ton höher genommen worden.
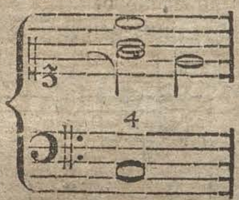


Als übermäßige Quinte kommt sie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem ersten Takt sollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf diesen Accord müßte anstatt der kleinen Terz G die große Gis, als das Subsemitonium von A, genommen werden. Statt dieses Accords aber wurde seine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Basse die Untersecunde C, die schon lag, vorgehalten; auf diese Weise ist der vorhergehende Gang eigentlich aus diesem entstanden.

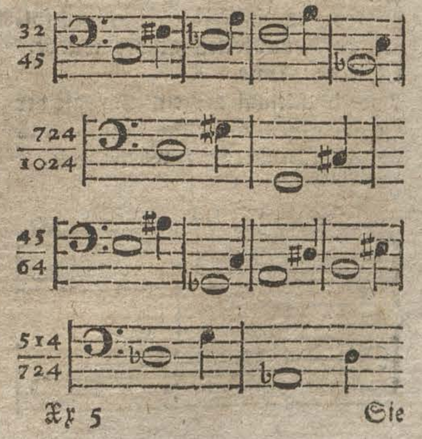


VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Dissonanz ist, und überall, wo sie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.
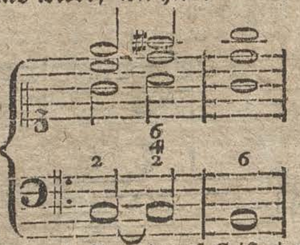


VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falsche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß ist $\frac{32}{45}$, sie kommt aber in folgenden Verhältnissen vor:
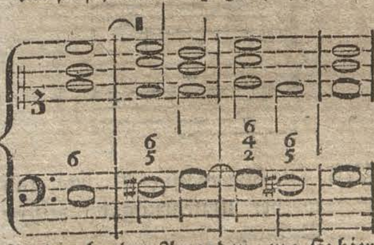


Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt worden, damit sie das Subsemitonium des folgenden Tones werde, wie hier:



Der zweyte Accord auf C ist eigentlich die dritte Verwechslung des Septimenaccords auf D, als der Dominante von G, da anstatt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.
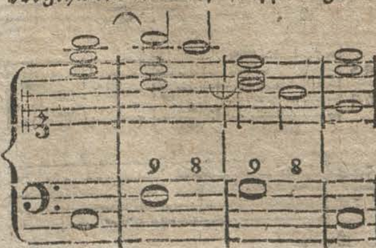
Als falsche Quinte zeiget sie sich hier:



In den beyden Accorden, wo sie hier vorkommt, hätte natürlich im Basse F müssen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subsemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die None

wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo sie liegt.



Distichon.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht in zwey Versen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte Weise darstellt. Es kann aber diese Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Versen gegeben werden, die einen außer der Verbindung bestehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyspiele findet. Das Distichon kann demnach eine Aufschrift seyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors gesetzt hat:

> Qui que tu sois, voici ton maitre,
> Il l'est, il le fut, ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht seyn, wie dieses, welches dem Plato zugeschrieben wird *).

> Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φίλων ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον.
> Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches sehr artig durch folgendes lateinische Distichon gegeben wird:

> Suavia dans Agathoni animam ipse in labra tenebam;
> Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Distichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter besteht, so scheinet es die bequemste Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus diesem Grunde haben schon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denksprüche in solchen Distichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Disticha Dionysii Catonis sind.

✲ ✲

(*) Die, von H. S. angeführten Disticha des Cato sind zuerst, unter dem Titel,

*) Diog. Laert.

tel, Catonis Magni Ethica, Aug. 1475. und nachher noch sehr oft, als, Cygn. 1672. 8. Traj. ad Rh. 1735. 8. Cum not. var. Amstel. 1759. 8. gedruckt, wovon Fabricii Bibl. lat. Lib. IV. C. 1. §. VIII. B. 3. S. 259 u. f. Lipf. 1774. 8. mehrere Nachrichten giebt. — Auch sind sie und zum Theil schon sehr frühzeitig in die neuern Sprachen übersetzt; als in das **Italienische**, Ven. 1555. 8. und überhaupt sechsmal. In das **Französische**, von P. Grosnet, Par. 1530.=1533. 12. 2 Th. Von Franc. Habert, Par. 1530. 12. Von Gil. Thomas, Par. 1624. 12. Von einem Ungen. Par. f. a. 12. In das **Englische**: von Ben. Burgh. Westm. 1483. f. in Versen; von Carton, 1483. 4. in Prosa. In das **Deutsche**: Die, von dem Benedictiner zu Mölk ist, meines Wissens, in Petzens Glossario abgedruckt; von ein paar Ungenannten, deren Uebers. zuerst ohne Jahrszahl gedruckt sind, geben G. W. Panzers Annalen der ältern deutschen Litterat. Nürnb. 1788. 4. S. 56. No. 103. Nachricht; auch finden sich in eben diesem Werke noch mehrere frühere Abdrücke von deutschen Uebers. angezeigt, welche, zum Theil, von verschiedenen Verfassern sich herzuschreiben scheinen, unter welchen jedoch Seb. Brant nicht besonders genannt ist; ferner von ... ho, Cöln, 1530. 4. Von Abr. Mort. von Wissenburg, Frft. 1590. 8. Von Mart. Opitz, Bresl. 1628. 8. und in den Samml. s. Schriften; von Melch. Dietr. Procopius in s. Auserl. Moral. Ged. Frft. 1720. 8. Von M. Kühlen, Brschw. 1736. 8. Von einem Ungen. Zelle 1754. 8. — Aehnliche Arbeiten haben, unter mehrern, in **lateinischer** Sprache geliefert: Michael Verinus ein Florentiner Disticha, Flor. 1487. 8. Lugd. B. 1547. Bellav. 1616. 8. Frzsch. durch Odde de Triors, Par. 1577. 12. in Versen; durch Cl. Hardy, Lond. 1614. 8. in Prosa. Ob dieses eben diejenigen sind, deren Uebersetzungen G. W. Panzer (a. a. O. S. 56. N. 104. S. 242. N. 478. und S. 316. N. 664.) anzeigt, und die sich zum Theil von Seb. Brant herschreiben, weiß ich nicht zu bestimmen. — Pant. Barthelon de Ravieres, ein französischer Dichter, dessen Zeitalter nicht bestimmt ist, und von dessen Arbeit ich auch keine nähere Nachr. zu geben weiß, als daß s. Distichen 183 sind. (S. Annal. poet. B. 10. S. 209.) — —

Ganze Sammlungen von eigentlichen Distichen in **neuern Sprachen** sind mir nicht bekannt. Ihnen ähnlich sind die Quatrains du Sr. de Pibrac, avec la traduct. lat. en autant de distiques, Par. 1666. 4. Amst. 1731. 8. — Le livre de tous les ages, ou le Pibrac moderne, p. Silv. Marechal, Par. 1779. 16. — u. a. m.

Dithyramben.

(Dichtkunst.)

Diesen Namen führen bey den Griechen gewisse Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren gesungen worden. Da von dieser lyrischen Dichtart nichts auf unsre Zeiten gekommen ist, so läßt sich auch nicht ganz bestimmen, wodurch sie sich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygischen Tonart abgesungen, wenn die Sänger gut betrunken waren *); daher leicht zu urtheilen ist, daß sowol das Gedicht, als die Musik etwas ausschweifendes und wildes müsse gehabt haben. Vermuthlich hatten sie auch viel dunkles, das das Ansehen einer geheimen Bedeutung haben sollte; denn Aristophanes setzet die Dithyrambendichter mit den Sophisten, Wahrsagern und Marktschreyern in eine Classe, und hält sie für Windbeutel, die mit großen und künstlich zusammengesetzten Worten, nichts sagen **). Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel geheimnißvolles hatte; und da ohnedem Betrunkene

*) Athen. L. XIV.

) In dem Lustspiel die **Wolken 1 Aufz. 4 Auftr.

kene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmessen: so war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz besonders und zum Theil ausschweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis *).

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des rasenden Tones derselben; denn schreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That sehr häufig müssen vorgekommen seyn, da der dithyrambische Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich sagt er, sie binden sich an kein Metrum. Ein alter Scholiast merkt hiebey an, daß der Gesang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederschlag bis zum Aufschlag fortgegangen. Aus diesem allen aber läßt sich doch die eigentliche Beschaffenheit dieser Lieder nicht genau erkennen. Pindar sagt, sie seyen in Corinth zuerst aufgekommen; und Aristoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

Ein deutscher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, sondern Siege und Kriegsthaten sind. Der Zweck des Dichters war, wie er selbst sagt, kühne lyrische Poesien zu liefern, die den höchsten Grad der Begeisterung hätten, und in einer derselben angemessenen rauschenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieses sind also nur in ganz uneigentlichem Verstande Dithyramben **).

*) Od. L. IV. 2.
**) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 und ff.

Ueberhaupt scheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunst, nach welchem sie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigstens von solchen, wo eine hüpfende Begeisterung statt hätte, ausgeschlossen ist, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unsern Dichtungsarten auszuschließen. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß eine etwas ausgelassene Freude bisweilen gute Wirkung auf Leib und Gemüth haben könne, und also das Horazische Dulce est desipere in loco gern unterschreiben; aber dazu sind eben keine Dithyramben nothwendig.

* *

Ausser den Anmerkungen, welche von verschiedenen Commentatoren und Uebersetzern der Dichtkunst des Aristoteles zu dem, was dieser von den Dithyramben im 3ten Kap. gesagt hat, vorzüglich von Th. Twining, Anm. 1 und 17 gemacht worden sind, handeln davon, unter mehrern: Crenius, in s. Anmerk. zum Casaubonus, De Satyr. Graec. Poes. S. 281. der Rambachschen Ausgabe (Litterar. Nachr. — Der Tractat. De Decreto Lacedaemonior. contra Timotheum Milesium. — Ger. Joh. Vossius, in s. Institut. poet. Lib. III. c. 16. — Udeno Nisieli in dem 164 Prog. des 3ten Bds. — Lettera sopra la Poesia ditiramb. da Aless. Adimari, Fir. 1628. 12. — Xav. Quadrio, im 2ten B. s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, S. 477. — Discours sur le Dithyrambe, in dem 3ten B. S. 502 der Variétés litter. Par. 1768. 12. 4 B. — Vortrefliche einzele Bemerkungen darüber finden sich in den Fragm. über die neuere Deutsche Litteratur, 2te Sammlung S. 298. — —

Geschrieben sind von Dichtern neuerer Völker dem Namen nach, viele Dithyramben, als, unter den Italienern: Von Ugolino Ugolini (1240. in den Rime di div. nobili poeti Tosc. rac. da Dion. Atarragi, Ven. 1565. 8. 2 B.) In der favola del Orfeo des Ang. Poliziano, ist

ist der Chor der Bachantinnen, womit das Stück schließt, ein Dithyrambe, welchen J. J. Eschenburg in den 4ten B. S. 340 f. Beyspielsammlung zur Theorie und Litteratur der sch. Wissensch. aufgenommen hat — In der Lyra des Giovb. Marini, Ven. 1604 : 1614. 12. 3 Th. und in den Rime des Gabr. Chiabrera, Gen. 1605. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B. finden sich deren verschiedene. — Fr. Mar. Gualterotti (Le Nozze d'Arianna e la Vindemia, Fir. 1626 12. — La Morte d'Orfeo, Fir. 1628. 12. Bonav. Capezzali (Ditirambe ed altri poesie, Pis. 1627. 4.) — Lod. Prosperi (La Mensa di Bacco) — C. Marucelli (Ditirambi, Fir. 1628. 4.) — Nic. Villani (Bey s. Ragion sopra la poesia giac. findet sich ein Dithyr.) — Franc. Redi (Bacco in Toscana, Fir. 1685. 1691. 4. Auszugsw. in den Vorzüglichsten Ital. Dichtern des 17ten Jahrh. S. 200 u. f. und bey Eschenburg, a. a. O. S. 342. Arianna interma, in s. Opere, Ven. 1762. 4. 7 Bde.) — Jac. Ant. Buzzichelli (La morte schernita, Bol. 1689. 12.) — In den Rime degli Arcadi, R. 1716 : 1762. 8. 14 Th. finden sich deren verschiedene, von Crescimbeni, Marc. Malespina, Ubertino Landi, und a. m. — Bas. Bertucci (Bacco in Monte di Brianza, Mil. 1711. 4.) — Girol. Barusaldi (La Tabaccheide, Ferr. 1714. 4. Baccanali (X) Ven. 1722. 8. wovon einer, bey Eschenburg, a. a. O. S. 349. u. f. sich findet. Il Vesuvio, Ferr. 1727. 8. S. Filippo, Bol. 1732. 8. Il Silvano, Bol. 1739. 4.) — Dom. Bartolini (Bacco in Boemia, Praga 1717. 4.) — Franc. Arisi (Il Tabacco masticato e fumato, Mil. 1725 4. — C. Pecchia (Il Carnevale, Nap. 4. eines der besten Gedichte dieser Art) u. a. m. — — Von französischen Dichtern sind mir deren nicht bekannt. — — Unter den Engländern hat J. Pinkerton Two dithyrambic Odes on Enthusiasm and Rapture, Lond. 1783. 4. drucken lassen. — — Von deutschen Dichtern: Joh. Gottl. Willamow (Dithyramben, Berl. 1763. 8. (vergl. mit den Litteraturbr. Th. 21. S. 39.) und im 1 Th. s. Sämmtl. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8. — —

Ditonus.

(Musik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, etwas größer als unsre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton besteht, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwischen kommt dieser Ditonus in unsern heutigen Tonleitern verschiedentlich vor, und wird statt der reinen großen Terz gebraucht, als ♭D-F, ♭E-G, B-d.

Doken.

(Baukunst.)

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe stehen, einen Sims tragen und mit denselben ein Geländer ausmachen, das daher ein Dokengeländer genennt wird. Solche Geländer schiken sich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgesimsen um das Dach besser, als die ausgeschnitzten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geschmak der verschiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, so wie die Säule, drey Haupttheile: den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber ist unten bauchig, und endet sich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeister ihre Verhältnisse und Gestalt weniger eingeschränkt. Daviler hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet sich nach der Höhe der Gelän-

Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die viereckichten, es sey denn, daß sie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey großen Staatszimmern gewisse Plätze, wohin nicht jedermann kommen soll, abgeschlagen.

Dominante.

(Musik.)

Dieses französische Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, besonders wenn derselbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutschen Harmonisten nennten dieses Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen ist, wird auch seine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig ist, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stück gesetzt ist, besonders zu nennen, so hat man dieser den Namen der tonischen Dominante gegeben.

Dorische Tonart.

(Musik.)

War in der griechischen Musik die tiefste und ernsthafteste Tonart, die ihren Namen von den Doriern, einem der Hauptstämme der Griechen, bekommen hat. Die Gesänge in dieser Tonart müssen sich durch etwas gesetztes und pathetisches ausgezeichnet haben, wodurch sie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart der Menschen bekamen. In der alten Kirchenmusik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, ist die dorische Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und seine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigsten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatonischen System gestimmt sind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ waren *), so haben wir auch in den aus D gesetzten Chorälen, die wirkliche dorische Tonart nicht mehr.

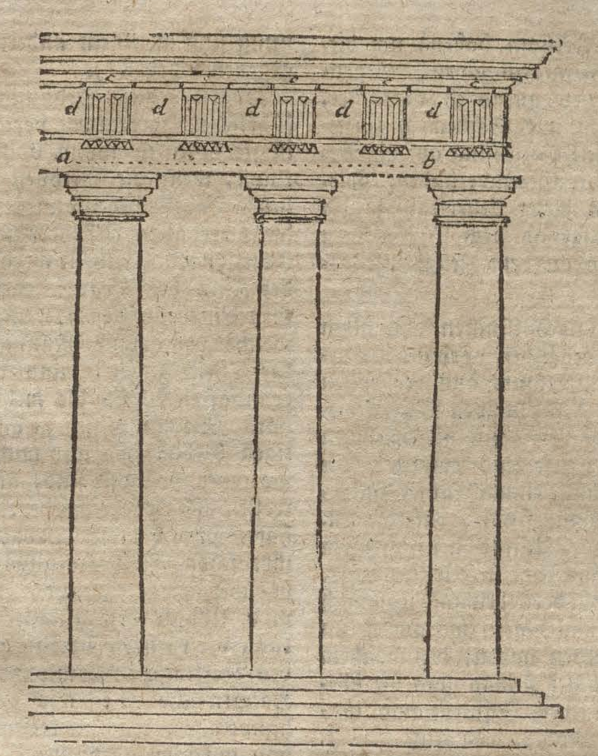
Dorische Säule. Dorische Säulenordnung.

Ist von den fünf Ordnungen der Baukunst die zweyte **), und scheinet die älteste und auch die gewöhnlichste der drey griechischen Ordnungen zu seyn. Sie unterscheidet sich durch ein starkes und etwas strenges Ansehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Ursprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entstanden sind. Sie ist vornehmlich durch ihren Fries kennbar, dessen Dreyschlitze oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der, in blos hölzernen Gebäuden auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und dessen Metopen d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der dorischen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße gewesen sind.

Die

*) S. System.

**) S. Säulenordnung.



Die Griechen sagten, wie Vitruvius berichtet, daß Dorus, König in Achaja, einen Tempel gebaut habe, der diese Bauart gehabt, die den Griechen so wol gefallen, daß sie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach Pokoks Bericht aber findet man in Amara, einer sehr alten ägyptischen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den dorischen haben. Ohne Zweifel ist diese Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwischen den Balken offen. Vermuthlich sah man noch zu den Zeiten des Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke so war; denn dieser Dichter läßt, wie Winkelmann*) sehr wol anmerkt, in seiner Iphigenia den Pylades dem Orestes den Vorschlag thun, sie wollen durch den offenen Raum zwischen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinsteigen. Ein ehemaliger guter Baumeister in Berlin hat den Einfall gehabt, dieses so gar in einem von Stein gemachten dorischen Gebälke nachzuahmen, wie daselbst an dem Ende des sogenannten Mühlendammes zu sehen ist.

*) Ueber die Baukunst der Alten. S. 24.

Dieser offene Raum zwischen den Balken mag einen Priester auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu setzen, und daher entstund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieses zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man so sehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an diesen Stellen zu sehen, daß solche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine sehr übertriebene Lie-

be fürs Alterthum haben, um dieses noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig ist es unendlich schiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Bestimmung der Gebäude haben. Dieses ist mit guter Ueberlegung und viel Geschmak an dem Berlinischen Schloß und an dem Zeughause geschehen.

Es sind noch Ruinen von alten dorischen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rohen Form und den plumpen Verhältnissen der Säulen kann abgenommen werden. Diese sind conisch; die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken*). Man findet, daß die Alten die Verhältnisse der dorischen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derselben nach und nach von vier Säulendiken bis auf sieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch itzt bleibet, da man dem Säulenstamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen, und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Diese Ordnung ist wegen der Austheilung der Triglyphen die schwerste **) und die Alten konnten sie nur in dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder sie mußten darin die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreyschlitz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldmann hat dieser Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältnisse der Dreyschlitze zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verschiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältnisse der Haupttheile dieser Ordnung sind an einem andern Ort angegeben worden*).

*) S. Winkelmann, l. c.

**) S. Dreyschlitz.

Obgleich diese Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, so ist sie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit schiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden, wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die größte Mannigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernsthaften Wesen die meiste Pracht hat. Sie schiket sich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geschosse sind, an dem untersten angebracht werden. Die ernsthafte Pracht dieser Ordnung, und ihre schöne Abwechslung gegen die darübergesetzte jonische, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berlinischen Schlosses, wo die Hauptwache ist: wie denn überhaupt alles, was an diesem Schlosse von dorischer Ordnung, sowol in Austheilung und Verhältniß als in Verzierungen, zum Muster dieser Bauart kann genommen werden.

(*) Von der Dorischen Ordnung überhaupt handeln, unter mehrern, J. F. Blondel, im 2ten Bde. s. Cours d'Architecture, im 1ten Kap. und ebend. im 5 Kap. S. 114 u. f. 121. 128. 141. 153. — und Militia in den Princ. d. Archit. civ. im 8ten Abschn. des 1ten Buches S. 62 des ersten Bds. der deutschen Uebers. — Ferner gehören hieher: Methode pour distribuer les Metopes, Triglyphes et Mutules dans les accouplemens et angles rentrans de l'ordre Dorique, p. Mr. Dumont, f. 7 Bl. — L'ordre Dorique dess. p. J. C. de la Fosse, et gr. p. J. B. Lucien, f. 4 Bl. — L'ordine Dorico, ossia il Tempio d'Ercole nella

*) S. Ordnung.

nella Città di Cori, da Giov. Ant. Antonini, R. 1785. f. 4 Bl. welcher Tempel auch, meines Wissens, in den Antichità di Cora von Giovb. Piranesi, R. 1764. f. 11 Bl. abgebildet ist. — —

Drama. Dramatische Dichtkunst.

Man ist schon gewohnt, ein zu wirklicher Vorstellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechischen Worte Drama, (eine Handlung) zu benennen; daher ist die dramatische Dichtkunst der Theil der Kunst, der sich mit Verfertigung des Drama beschäfftiget.

Die Handlungen der Menschen, bey denen das Genie und das Herz sich in so mannigfaltigem Lichte zeigen, sind ohne Zweifel der interessanteste Gegenstand der Dichtkunst. Die Epopee erzählt dieselben, doch so, daß sie uns in den wichtigsten Vorfällen die handelnden Personen gleichsam abmahlt, und daß wir uns einbilden, sie handeln zu sehen; die Schaubühne aber stellt uns wirklich handelnde Menschen vors Gesicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn also gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, so müßte die Art zu verfahren nothwendig sehr verschieden seyn. Denn der Hauptumstand, daß wir bey der dramatischen Vorstellung bey der Handlung gegenwärtig sind, erfodert, daß sie kurz sey, daß alles in einem ununterbrochenen Zusammenhang in Ansehung der Zeit und des Orts geschehe.

Das dramatische Schauspiel giebt einem versammelten Volk eine interessante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu sehen. Untersucht man nun, wie dieses auf die beste und natürlichste Art geschehen könne, so entdeket man die Regeln, sowol für die Beschaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weise ist die Handlung auf eine gewisse Kürze der Zeit eingeschränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle stehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zusehen kann. Ein paar Stunden hält man dieses aus; währet es länger, so müssen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher ist die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich sind, die ganze Handlung zu sehen; und wenn es wahr ist, daß die Chineser Schauspiele haben, die Tage lang währen, so sind sie barbarisch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieser Regel angesehen werden. So lang also muß das Spiel der Handlung oder die Vorstellung währen.

Aber die Handlung selbst kann aus verschiedenen Umständen so beschaffen seyn, daß sie mehr Zeit erfodert. Sobald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuschauers geschehen, so kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig ist, daß gewisse Personen herbey gerufen, oder daß gewisse Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo sonst etwas außer dem Gesicht des Zuschauers geschehen soll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu setzen, als in der Natur nöthig ist. Der Bote, der eine Meile weit weggeschikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlet. Aus diesem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgestellt werden

ohne die Zuschauer das Unnatürliche dieser Kürze fühlen zu lassen.

Darin waren die Alten mehr eingeschränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber lassen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwischen geschehen. Allein auf der andern Seite scheinet diese völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatischen Vorstellung zu seyn; weil der Zuschauer dadurch leichter aus der Täuschung herauskommt. Noch ungeschikter aber ist es, daß der Zwischenraum, in welchem man von der Handlung nichts sieht, mit ganz fremden Gegenständen, dergleichen die Ballette sind, angefüllt werde. Dieses ist eine Barbarey, die unwidersprechlich beweiset, daß es uns bey dem Schauspiel mehr um Lustbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun ist, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen ist.

Die Regel also, welche befiehlt die Handlung so einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge ansehen könne, ist nicht eine blos willkührliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der Natur der Sache gegründet, und ist das, was die Kunstrichter die **Einheit der Zeit** nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey. Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Ueberein-kunft der Dinge, die geschehen, und der Oerter, da sie geschehen, beobachten. Darin waren die Alten sehr streng, und man wird schwerlich etwas unschikliches in dieser Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierin, wegen der insgemein sehr schlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man sieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauses, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können so anstößig werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen merklich schwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatischen Vorstellungen in Ansehung des Orts diese Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorstellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuschauers geschah, natürlicher Weise geschehen mußte: diesen einzigen Ort behielten sie unverändert die ganze Vorstellung hindurch; und was als geschehen erkannt werden mußte, das doch an diesem Orte nicht geschehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieses nennen die Kunstrichter die **Einheit des Orts**. Die Neuern binden sich weniger an diese Regel; sie stellen oft dem Auge des Zuschauers die Handlung so vor, daß es unmöglich wird denselben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man sieht bisweilen einen Theil derselben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene während der Handlung oft verändert. Man kann sich endlich über das, was hierin unnatürlich ist, wegsetzen; aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung unun-

terbrochen; die Reihe unsrer Vorstellungen hat nicht so viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerksamkeit wird beständig auf die Hauptsache geheftet. Und dann scheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschikter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorstellten, als die sind, die von den Neuern gewählt werden. Aeschylus, Sophokles und Aristophanes sahen, daß eine sehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geschieht, durch die Personen, und die sich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchst interessant seyn könne; und sie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Ansehung des Aeußerlichen der Handlung, durch desto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit dessen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu ersetzen. Drey oder vier Personen konnten, fast ohne von der Stelle zu rüken, den Zuschauern ein wichtiges Schauspiel vor Augen stellen. Die Neuern scheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus wirklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit gesetzt zu seyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Personen, mehr Vorfälle, und so gar Nebenhandlungen oder so genannte Episoden nöthig, um ihre Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit zu unterhalten. Sie getrauen sich selten eine oder zwey Hauptpersonen so groß zu bilden, daß man sich mit ihrer Art, bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beschäfftigen könnte; sie haben noch andre Personen nöthig, um der sinkenden Aufmerksamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauspiel Leben zu geben; und können daher sich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieser Reichthum der Materie ist im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungedultig sind, ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten. In diesem letztern Fall scheinet Shakespear gewesen zu seyn, der bey dem größten Vermögen, eine sehr einfache Handlung höchst interessant zu machen, sich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu seyn.

Diese Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Interesse vom Anfang bis zum Ende vorkommt, das durch keine episodische Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, ist die **Einheit der Handlung** genennt worden, und macht also mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geschehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt *). Ohne sie kann die Handlung nicht natürlich genug seyn, und deßwegen halten viele sie für eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Gedichts. Wie sie aber seinen eigentlichen Werth, von dem sogleich soll gesprochen werden, nicht ausmachen, so ist auch nicht zu leugnen, daß die Neuern interessante Stücke gemacht haben, denen dieser Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß be-

*) S. Einheiten.

behaupten, daß diese Stüke noch mehr Verdienst haben, und noch besser gefallen würden, wenn ihre Verfasser sich die Mühe gegeben hätten, alles so einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig gewesen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuschauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen, aus ganz verschiedenen Trauerspielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieses wäre dann kein Drama. Da wir also, indem wir von der Natur dieser Dichtungsart sprechen, sagen, die drey Einheiten müssen darin beobachtet werden, so wird dieses dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stücke gerne sieht, darin sie nicht beobachtet worden; denn diese Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenscenen wegließe, und nur die vornehmsten ohne Verbindung vorstellte. Alsdenn aber wäre ein solches Stük kein Drama mehr, sondern es wären einzele Theile eines Drama.

Diese Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeußere des Drama, wodurch es natürlich und von anstößigen Fehlern der äußerlichen Form frey wird.

Wichtiger ist es, von seiner innerlichen Vollkommenheit bestimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauspiel muß nicht nur, sowol in seinem Inhalt überhaupt, als in seinen einzelen Theilen, interessant seyn, und Menschen von Geschmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beschäfftigung des Geistes und des Herzens unterhalten; sondern am Ende Eindrüke zurüklassen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines interessanten Inhalts. Er wählt einen Gegenstand, der für Menschen von Geschmak und von empfindsamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menschen so wol aus der Geschichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, ist die Materie zum Drama unerschöpflich. Aus der Geschichte selbst stellen sich die größten oder die mächtigsten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schiksal zu verdanken haben. Er weiß sie wieder ins Leben zurük zu führen, uns vors Gesichte zu stellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigsten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themistokles, eines Alexanders, eines Cicero, und andrer classischer Männer, in ihren Reden und Handlungen sich in unsrer Gegenwart entfalten sehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer seiner eigenen Nation, aus den verflossenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesichte bringt. Will er seine Materie aus der allgemeinen Naturgeschichte des sittlichen Menschen nehmen, so hat er einen noch reichern Stoff. Die verschiedenen Charaktere der Menschen, ihre seltsamen Schiksale, ihre Leidenschaften und deren Wirkungen, die mannigfaltigen Lebensarten und Sitten der Völker und der verschiedenen Stände der Menschen, bieten sich ihm zur Bearbeitung dar.

An interessantem Stoff kann es dem dramatischen Dichter nie fehlen, wenn er nur selbst nach Beschaffenheit seiner Materie eine große, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Wiz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieses Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müssen sowol die Personen, als das Geschäfft, welches sie vorhaben, die Neugierde der Zuschauer stark reizen. Diese müssen begierig werden, die

Personen näher kennen zu lernen und zu sehen, was für Eindrüke das Geschäfft auf sie machen, wie sie sich in den verschiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerksamkeit gleich vom Anfang festgesetzt werden. Also muß der Dichter seiner Handlung einen guten Anfang zu geben wissen, der den Zuschauer gleich in bestimmte Erwartungen setzet; und dieses ist insonderheit in der Comödie eine schwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuschauer laufen, dabey aber in völliger Wahrscheinlichkeit sind, je größer wird ihr Vergnügen dabey seyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptpersonen und das Hauptinteresse der Handlung nie aus dem Gesichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht sogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß oft denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe sey, und durch neue Hindernisse sie weiter hinausgesetzt sehen. Aber endlich müssen alle Erwartungen des Zuschauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er sich währender Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, so daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet; und damit muß sich das Drama endigen.

Aber das Unterhaltende ist nicht nur eine der guten Eigenschaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Aussichten in das Innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entstehet daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schreklichen Wirkungen des Lasters oder der hinreißenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß sowol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäfftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Wirksamkeit reizen. Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unsrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen uns vom Bösen zurük zu halten; das Lachen muß uns selbst vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darin sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße wie es solches verdienet, empfindsam wird.

Unter die besondern Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunstrichtern die **Denksprüche**, wenn sie nur gründlich gedacht und wol angebracht sind. Plautus scheinet zwar zu leugnen, daß man sich dieselben zu Nutze mache *); allein es kommt auf die Umstände

*) Im Rudens (Act. IV. Sc. 7.) sagt ein ehrlicher Mann diesen schönen Spruch:
Semper cavere hoc sapientes aequissimum est.
Ne conscii sint ipsi malaticiis suis.

Worau

stände und auf die Gemüthslage des Zuhörers an, daß es geschehe. Es ist nicht unerhört, daß Menschen durch wenige, ihnen ans Herz gelegte Worte, eine beträchtliche Veränderung ihrer Sinnesart an sich erfahren haben. Unstreitig ist es gut, daß die Menschen wichtige Wahrheiten da, wo sie am stärksten gefühlt werden, hören. Wirken sie nicht bey allen, und nicht gleich stark: so finden sich doch auch Fälle, wo sie große Wirkung thun.

Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäfftigung denkender und empfindsamer Zuschauer.

Es ist überhaupt so etwas interessantes, die lebhaftesten Auftritte des menschlichen Lebens zu beobachten, daß sich vermuthen läßt, die dramatische Dichtkunst möchte in ihrer ersten rohen Gestalt beynahe so alt seyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Versammlungen leidenschaftlicher Scenen in Nachahmungen vorstellen. Daraus aber ist hernach, da die Dichtkunst durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entstanden. Es ist schon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter ist, als man insgemein glaubt. Es ist ein bloßes Compliment, das einige griechische Kunstrichter dem Homer gemacht haben, wenn sie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerspiels, und die Odyssea zur Comödie die Veranlassung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Ursprung, den Casaubon von den uralten Lustbarkeiten herleitet, die die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Erdfrüchte angestellt haben *). Man sieht noch itzt an einigen Orten Deutschlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Comödie vorstellt. Die scenischen Schauspiele scheinen in Italien, besonders in Sicilien, noch früher als in Griechenland in Flor gekommen zu seyn. Man findet, daß die alten Hetrusker sie sehr geliebt haben; und Varro **) gedenket namentlich eines hetruskischen Tragödienschreibers. Das Trauerspiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbnisse aufgekommen seyn.

Dem glüklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenstand des Geschmaks in seiner höchsten Vollkommenheit zu erbliken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht sehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunst erwachsen ist, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menschen interessantes haben,

Worauf sein Knecht folgende Anmerkung macht:

Spectavi ego pridem comicos ad istum modum
Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
Cum illos sapientis mores monstrabant poplo.
Sed cum inde suam quisque ibant diversi domum,
Nullus erat illo pacto, ut illi jusserant.

*) S. Dichtkunst.

*) Satyricae igitur poeseôs non secus ac tragoediae et comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi mortales, collectis frugibus cogere soliti, ut - - animum relaxarent ac jucunditati se darent. De Satyrica poesi p. 9. 10.

**) De Ling. Lat. L. IV. Volumnius qui Tragoedias Tuscas scripsit. Ist gleich dieser Volumnius, wie es scheinet, ein Römer gewesen, so erhellet doch so viel aus dieser Stelle, daß die Hetrusker ihre eigene Tragödie gehabt haben.

haben, auf eine so lebhafte, so unterhaltende und so lehrreiche Art, zugleich so natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur selbst zu sehen glauben.

Bey den neuern abendländischen Völkern finden sich schon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatischen Schauspielen *); und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewisser Albertino Mussato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter gestorben ist, zwey Trauerspiele in der Manier des Seneca geschrieben, die einige Regelmäßigkeit sollen gehabt haben **). Indessen ist die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert fast durchgehends sehr barbarisch gewesen.

Scaliger berichtet †) uns, die dramatischen Schauspiele seyen im sechzehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit so schlechten Anstalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos gewesen. Wer nicht mehr unter den redenden Personen stund, wurde für abwesend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geschmak der Aufführung dieser Schauspiele dem Cardinal Richelieu zu danken ††); und alle übrige europäische Nationen haben hernach sich nach dem Beyspiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieser Minister trug dem Abbé d'Aubignac auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauspiele aus den Schriften der Alten zusammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, so würde Frankreich vielleicht die Schauspiele wieder in der Größe und Pracht gesehen haben, die sie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er starb, ehe der Abbé sein Werk vollenden konnte. Was er über diese Materie geschrieben, ist hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

†) Poet. L. I. c. 21.

††) Und Frankreich hat, was die Aufführung der Stücke, als wovon hier die Rede ist, anbetrift, diesen guten Geschmak aus Italien erhalten.

Es fehlt inzwischen unsern Schauspielen noch sehr viel, um die Vollkommenheiten der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unsre Dichter, aus Ursachen, die in die Augen fallen, noch sehr weit hinter den Griechen zurük bleiben: so ist unsre ganze Veranstaltung zu diesen Schauspielen, in Vergleichung dessen, was Athen in dieser Art gesehen hat, armselig. Unsre Schaubühnen sind gegen die griechischen nicht viel besser, als Raritätenkasten, und es ist auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen.

Das Drama hat sich in verschiedene Gattungen zertheilt, die Oper, das Trauerspiel, die Comödie und das Schäferspiel, davon jede wieder ihre verschiedenen Mittelarten hat, von welchen in den besondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich gesprochen wird.

* *

Von dem **Drama** überhaupt handeln, in lateinischer Sprache: Disputat. in qua ostenditur, praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere, nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illarum decorem ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem solidamque utilitatem percipi, Auct. Paol. Beni, Ven. 1600. 4. — Scenophylax, f. Dial. in quo Comoediis et Tragoediis antiq. carminum usus restituitur . . . Auct. Luc. Scarannus, Ven. 1601. 4. — — In italienischer Sprache: Die, in der vorigen Ausgabe dieses Werkes, auf Morhofs Zeugniß, hier angeführte, aber auch in den Verbesserungen bey dem zweyten Bande schon zurück genommene Idea del Teatro di Giul. Camillo, Fir. 1550

1550. 4. ist, wie ich sehe, unter andern von H. Dahler wieder unter die dramatischen Schriften gestellt worden; ich glaube also noch einmahl erinnern zu müssen, daß sie damit gar nichts gemein hat, sondern ein allegorisches, alchymisches, mystisches Geschwätz enthält. — Della Poesia rappresentativa, e del modo di rappresentare le favole sceniche, Disc. di Angel. Ingegneri, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8. (Was von der dramatischen Poesie, S. 1-74 darin gesagt wird, ist in antiquarischer Manier; und von S. 75-120 finden sich allerhand Lehren über das Spiel der Schauspieler, und ihre Kleidung, über Einrichtung des Theaters, Beleuchtung, u. d. m.) — Discorso in cui . . . si mostra, come si possono scriver con molte lodi le Comedie e Tragedie in prosa, e di molti precetti di cotal arte copiosamente si ragiona, di Agost. Michele, Ven. 1592. 4. — Riposta in difesa del metro nelle poesie . . . e in particolare nelle Traged. e Comed. contra il parere di P. Beni (s. oben) di Faust. Summo, Pad. 1601. 4. (wovon übrigens auch noch der achte seiner, bey dem Art. **Dichtkunst**, angezeigten Discorsi handelt.) — Trattato della Poesia scenica, Dial. di Frc. Alb. Draghi, Bresc. 1625. 8. — Dell' unita della favola drammatica, von Agost. Mascardi, der siebente Disc. im 1ten Th. s. Prose volgari, Ven. 1630. 12. — Dell' imitazione dramatica, Ragionamento di Franc. Mangot, Ven. 1667. 8. — Discorso critico intorno alla poesia drammatica, dell P. Franc. Fulvio, Ven. 1675. 4. — Della Poesia teatrale antica e moderna von Giov. Bisso, bey s. Introduzione alla volgar Poesia, Pal. 1749. 12. Rom. 1777. 12. — Discorsi sopra l'imitazione drammatica per un Filologo Toscano, Fir. 1765. 12. — Considerazione sopra il Teatro, von Piet. Bicchierai, bey s. Trspl. Virginia e Cleone, Fir. 1767. 8. — Raggionamento sulla tragica e comica poesia, di Giov. Pizzi . . . Rom. 1772. 8. — — In französischer Sprache: De la disposition du poeme dramatique, eine, von dem Verf. des folgenden Werks angeführte; aber mir nicht näher bekannte Schrift. — La Pratique du Theatre, p. Franc. Hedelin, Abbé d'Aubignac, Par. 1657. 4. Verm. Amst. 1715. 8. 3 Th. Engl. Lond. 1684. 4. Deutsch, durch W. B. Ad. v. Steinwehr, Hamb. 1737. 8. (Da das Werk, zu seiner Zeit, für wichtig gehalten wurde, und doch, ungeachtet s. Uebersetzung, unter uns wenig bekannt ist: so wird der Inhalt desselben hier eine Stelle einnehmen können. Das erste Buch handelt, in 8 Kap. de la necessité des spect. et en quel estime ils ont été parmi les Anciens; . . . de ce qu'il faut entendre par pratique du Theatre; des règles des Anciens; de la maniere dont on doit s'instruire pour travailler au Poeme dramatique (Mit dem Studio der Theoretiker soll man anfangen; und dann die Dichter selbst lesen); des spectateurs, et comment le Poete les doit regarder; du melange de la representation avec la verité de l'action theatrale; de quelle manière le poete doit faire connoitre les decorations, et les actions necessaires dans une piece de theatre. Das zweyte Buch, in 10 Kap. Du sujet; de la vraisemblance; de l'unité de l'action; de la continuité de l'action; des histoires à deux fils, dont l'une est nommé Episode; de l'unité de lieu; de l'etendue de l'action theatrale, ou du temps et de la durée convenable au poeme dramatique; de la preparation des incidens; du denouëment, ou de la catastrophe et issue du poeme dramatique; de la Tragicomedie (wo er sehr richtig bemerkt, daß der glückliche Ausgang eines, sonst tragischen Stoffes eine solche Benennung nicht erfordere). Das dritte Buch, in 10 Kap. Des parties de quantité du poeme dramat. et specialement du prologue; des episodes selon la doctrine d'Aristote; des Acteurs anc. ou prem. recitateurs des

des episodes; des choeurs; des Actes; des intervals des actes; des scenes; des monologues; des a - parte; des stances. Das vierte Buch, in 8 Kap. Des personnages ou acteurs; des discours en géneral; des narrations; des deliberations; des disc. didactiques; des disc. pathetiques; des figures; des spectacles, machines, decorations. Als Anhang findet sich dabey eine Analyse et Examen de la Trag. de Sophocle, intit. Ajax, sur les principales regles, ein Jugement de la Trag. Penthée, und ein Projet pour le rétablissement du Theatre franç. Ein andrer, aber im 6ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Histoire, p. le P. des Moletz, Par. 1728. 12. gedruckter Zusatz zu dem Werke betrift die Discours de piété dans les tragedies, die er verwirft. Daß alles, was er sagt, ängstlich getreu aus der Poetik des Aristoteles gefolgert worden ist, und daß er keine der Milderungen annimmt, welche Corneille nachher den Vorschriften des Griechen zu geben suchte, ist bekannt; aber den Geist dieser Vorschriften faßte Aubignac nicht.) — Von eben diesem Verf. sind: Quatre dissertat. touchant le poeme dramatique, Par. 1663. 12. die aber nur dem Titel nach hieher gehören, weil sie nichts als Zergliederungen von den Trauerspielen Sophonisbe, Sertorius, und Oedip des Corneille enthalten, und die eigentlich dadurch veranlaßt wurden, daß dieser, in der folgenden Schrift, das Werk des Aubignac nicht angeführt hatte. — Die bekannten drey Discours des P. Corneille, welche zuerst, bey s. Theatre, Par. 1663. f. und nachher bey den sämmtlichen Ausgaben s. W. immer wieder mit abgedruckt worden sind; von welchen aber nur eigentlich der erste und dritte, von dem Nutzen und den Theilen des dramatischen Gedichtes, und von den drey Einheiten hieher gehören. Deutsch finden diese beyden sich in dem 1ten und 4ten St. der Beytr. zur Historie und Aufn. des Theaters, Stuttg. 1750. 8. Einige Anmerkungen dazu hat Voltaire in s. Comment. sur Corneille (Oeuvr. B. 65. Ausg. von Beaumarchais) gemacht; aber in G. E. Lessings Dramaturgie ist der Werth derselben genau bestimmt worden. — La reformation des Theatres, p. Mr. (Louis) Riccoboni, Par. 1743. 12. — Observations sur le Theatre, p. Mr. (Franc. Ant.) de Chevrier, Par. 1755. 12. (Zur Vertheidigung der Sittlichkeit des Theaters überhaupt.) — Entretiens sur la poesie dramatique, von D. Diderot, bey s. Fils naturel, Par. 1757. 12. und Discours de la poesie dramatique, von ebend. bey s. Père de famille, Par. 1758. 8. Deutsch, bey dem Theater desselben, von G. E. Lessing, Berl. 1760 und 1781. 8. 2 Th. (In Frankreich fanden die Behauptungen des Verf. mancherley Widerspruch; vorzüglich veranlaßten sie die Petites lettres sur les grands Philosophes, Par. 1758. 12. von Palissot, die auch in die Samml. s. W. als in den ersten Band der Ausg. von 1788. 4. 4 B. aufgenommen worden sind, wovon aber nur eigentlich der zweyte gegen Diderot allein, und zwar gegen das erstere Werk desselben, gerichtet ist. So gegründet manches seyn konnte, was ihr Verf. dem H. D. vorwirft: so gewiß ist Diderot doch tiefer, wie irgend einer seiner Vorgänger, in das Wesen des Drama überhaupt eingedrungen.) — Dissertation . . . sur le poeme dramatique, concernant la Trag. et la Comedie, où l'on fait preceder le poeme épique, et succeder divers autres genres de Poesie qui la plupart ont de la connexion avec le Drama . . . par Mr. de Vaubrieres, Nor. 1767. 8. 2 B. — Du Theatre, ou nouvel Essai sur l'art dramatique, Amst. 1773. 8. Deutsch, nebst einem Anhange aus F. W. v. Göthe Brieftaschen, Leipz. 1775. 8. (Das Werk, welches aus 29 Kap. besteht, deren Inhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, enthält eine Menge sehr wahrer, obgleich zuweilen übertriebener Regeln. Er wünscht das Drama überhaupt zu einem wahren Gemählde des Lebens und der Sitten zu machen;

chen; daher er, z. B. die Versification desselben verwirft, die übertriebenen Charactere nicht leiden will, u. d. m. Vorzüglich empfiehlt er das eigentliche Drama.) — — In englischer Sprache: Essay of dramatick poesy. Lond 1668. 8. 1693. 4. von J. Dryden, und bey s. Dramatick works, Lond. 1762. 8. Deutsch, im 4ten St. S. 50 von G. E. Lessings Theatr. Bibl. Stuttg. 1758. 8. — Bey R. Hurds Commentar über die Epistel an die Pisonen, eine Abhandlung über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie, im 2ten B. der deutschen Uebers. — A general View of the Stage, by Mr. Wilkes, Lond. 1759. 8. (Das Werk besteht aus vier Abtheil. wovon der erste, in 7 Kap. Of the Stage, its use to society and the disadvantages under which it labours; of dramat. entertainments in general, and of tragedy; of the different species of Tragedy; of Comedy and its end; of the defects of the spanish Drama, of the Italian Drama, of the french Stage, and of english Comedy; of Farce, and of Opera, theatrical Music and pantomime; die zweyte Abtheil. in 7 Kap. On the Art of acting handelt; die dritte, in 7 Kap. A Short historical account of the stage, anc. and modern, und die vierte, in 6 Kap. A critical examination of the merits and demerits of the principal performers in England and Ireland enthält.) — An Essay upon the present State of the Theatres in France, England and Italy . . . Lond. 1760. 8. (Nach einigen vorläufigen Bemerkungen handelt der V. in 33 Kap. Of the circumstances that render plays interesting; of the source whence these effects of passion proceed; rules to be observed in drawing of caracters; of the construction of the fable; of unity and simplicity in the drama; of diversity in dramatic poems; model of a perfect intrigue; of the method of contrasting characters; of the furberia della scena, or theatrical artifice; tragedy considered with regard to the passions; farther explication of the subject; rules to be observed in drawing theatrical characters; of the use of tragedy; tragedy considered in an abstracted and metaphysical light; solution of this difficulty; of truth and probability in dramatic poems; of the difference between the true and the probable; directions how to preserve the consistency of characters; Tragedy considered as a work of art; of the beauty of a poetical stile; application of what has been advanced in the chapter of tragedy; of the chorus of antiquity; of comedy in general and in particular of the italian; account of the most eminent comic writers of France and England; of farce; of operas; of the effects of dramatic representations on the mind of man; of the art of acting; of the italian players; of the french players; of the english players. Die Schrift enthält zwar nicht lauter neue, aber eine Menge gut durchgedachter Bemerkungen.) — On dramatic Genius, by P. Hiffernan, Lond. 1772. 8. — The Elements of dramatic Criticism . . . . by Will. Cooke, Lond. 1775. 8. Deutsch, mit einigen Zus. Lüb. 1776. 8. (Die 25 Kap. des Werkes enthalten, a sketch of the origin of the ancient drama; of the prologue, episode, exode and chorus; of the verse, recitation and music; of the masks; on the division of theatr. declamation between two actors; a definition of tragedy; of fable; of manners; of sentiments, of diction; of the three unities; of some inferior rules; of tragic subjects; of tragi-comedy; of the origin and progress of ant. comedy; of the laws of comedy; of sentimental comedy; that the characters of comedy are far from being as yet exhausted; whether tragedy or comedy be the more difficult to write; of pantomime; of farce; a sketch of the education of the greek and roman

roman actors; general instruct. for succeeding in the art of acting. Ohngeachtet der Verf. ein eifriger Verehrer des Aristoteles ist: so scheint er denn doch auf keine Art in den Geist der Dichtkunst desselben eingedrungen zu seyn.) — Das 6te = 12te Kap. des zweyten Theiles der Philological Inquiries by Jam. Harris, Lond. 1781. 8. S. 138 u. f. enthält eine Menge ganz guter Betrachtungen über die Einrichtung des Drama überhaupt, besonders aber des Trauerspiels, nach Maßgabe der Vorschriften des Aristoteles. — — In deutscher Sprache: Demokrit, ein Todtengespräch, von J. El. Schlegel, in dem 1ten Bde. der Belustigungen, und im 3ten Th. S. 177 f. W. Kop. 1764. 8. — Ebendesselben Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, ebend. S. 251 u. f. enthalten eine Menge sehr brauchbarer Anmerkungen über die dramatische Kunst. — Drey (vorgeblich) philosophische Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst, finden sich bey dem Comischen Theater von S . . . . (Straube) Bresl. 1759. 8. — Die Zueignungsschrift vor der (von F. W. v. Gerstenberg) aus dem Engl. übersetzten Braut des Beaumont und Fletscher, Kopenh. 1765. 8. handelt von der dramatischen Täuschung, und von den Schwierigkeiten des versificirten deutschen Drama (aber sehr kurz.) — Hamburgische Dramaturgie, von G. Ephr. Lessing, Hamb. 1767 = 1768. 8. 2 Bde. Zür. 1785. 8. 2 B. Frzsch. von Junker, Par. 1785. 8. 2 B. — Im 19ten St. S. 289 des Patrioten in Bayern, München 1769. 8. S. 289 findet sich eine Abhandlung von dem Theater (Drama) — Der 2te Auff. S. 71 in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. — Anmerkungen über das Theater, Leipz. 1774. 8. (von Joh. R. Mich. Lenz. Untersuchungen, ob der dramatische Dichter den Menschen, oder die Schicksale des Menschen darstellen solle, was die Griechen, und Franzosen, Voltaire und Shakespear eigentlich dargestellt haben, und wie aus der verschiedenen Bildung verschiedener Völker Verschiedenheit im Zweck des Drama entstehe. In dem neuern Trauerspiel soll daher der Charakter, in dem Lustspiel die Handlung das Hauptwerk seyn. Der Vortrag fällt ins Poßierliche.) — Ueber die Veränderungen des Theaters . . . von ebend. in s. Flüchtigen Aufsätzen, S. 86. Zür. 1776. 8. — Ueber den Hauptzweck der dramatischen Poesie, von Hißmann, im 2ten Bde. S. 553 des deutschen Museums v. J. 1777. — Ueber Volksschauspiele, und über die historischen Gemählde auf der Bühne, zwey Abhandl. in den Rheinischen Beyträgen zur Gelehrsamkeit, Mannh. Jahrgang 1779. 8. — Ein Abschnitt in J. J. Eschenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 215 u. f. der Ausg. von 1789. — Das 3te Hauptst. des zweyten Theils in J. A. Eberhards Theorie der sch. Wissensch. S. 174 der ersten Ausg. — Die Vorrede vor dem 4ten Bde. von K. Fr. Kretschmanns Werken, Leipz. 1787. 8. handelt vom Zwecke des Drama, von dramatischer Handlung, u. d. m. vorzüglich mit Rücksicht auf das Lustspiel. — — S. übrigens die Art. **Comödie**, **Dichtkunst**, **Tragödie**, u. a. m. — —

Ueber den **Ursprung** des Drama überhaupt ist bereits, bey dem Art. **Comödie**, bemerkt worden, daß, da sich keine Handlung, ohne Personen, welche solche vorstellen, vorstellen läßt, und also zuerst Menschen, zu irgend einem Zwecke versammelt seyn müssen, ehe sie dergleichen vorstellen können, es sehr begreiflich ist, wie religiöse Feste dazu die Veranlassung gegeben haben, und wie das Drama also, mehr oder weniger, bey allen Völkern, anfänglich eine religiöse Feyerlichkeit, und der Stoff dazu aus religiösen Begebenheiten gewählt war. Jene Feste sind, bey allen Völkern, die ersten Vereinigungspunkte der verschiedenen Mitglieder derselben, gewesen; und wenn die Vorsteher derselben, die Priester selbst, auch nicht die Vergegenwärtigung religiöser Begebenheiten, oder dessen, worauf diese Feste beruheten, dabey veranstaltet hätten, um die Feyerlichkeit desto eindringender zu machen,

machen, oder die Menschen dadurch dabey zu beschäftigen, festzuhalten, u. s. w. so würde doch die, durch sie geweckte Einbildungskraft des Menschen sehr leicht von selbst darauf gefallen seyn. Natürlicher Weise mußten aber diese Versinnlichungen, ursprünglich, mehr aus stummen Aufzügen, Prozessionen, oder dergleichen, als aus Reden, mehr aus einem bloßen Schauspiele, als aus einem eigentlichen Drama bestehen, so wie jenes Schauspiel selbst, nach Maßgabe der Eigenheiten der verschiedenen Religionen, bey verschiedenen Völkern, sehr verschieden ausfallen, und bey den Griechen z. B. (in den Satyrspielen) auf Erweckung fröhlicher, und bey den christlichen Völkern (durch die Mysterien) auf die Erweckung ernsthafter, oder so gar trauriger Empfindungen zwecken. Auch wird es, aus diesem Unterschiede, begreiflich, wie bey den letztern, es sehr balde eine bloße religiöse Feyerlichkeit zu seyn aufhörte, oder wie doch, neben demselben, sich sehr frühzeitig mancherley, blos auf Belustigung gerichtete Schauspiele bildeten, und Menschen, ohne jene Veranlassung, sich nur zu dergleichen, zusammen thaten. Es bedurfte, indessen, bey allen Völkern, mehr oder weniger Zeit, ehe das Drama selbst, in der ihm eigenen Gestalt, zur Wirklichkeit gelangte; und es war bey den mehresten, wenigstens schon zu einer rohen Form gediehen, ehe es eine bestimmte, ihm angemessene, eigene Stäte fand. Um daß, durch Menschen, lebendige Gemählde von einer Reihe von Begebenheiten vollkommen dargestellt, und andere Menschen redend und handelnd aufgeführt werden können, müssen sich nicht blos Gesellschaften dazu vereint haben, sondern dergleichen Gemählde müssen auch zusammengesetzt, oder dramatische Werke geschrieben, und ein, zu ihrer Darstellung geschickter Ort, gleichsam ausgerüstet seyn. Eines läßt von dem andern sich nicht trennen, obgleich, der Natur der Sache gemäß, das Eine immer ehe, als das Andre da seyn muß, und keines derselben zugleich mit einem Mahle, in seiner Vollkommenheit da seyn kann. Von den, in Thierhäute gehüllten, das Antlitz mit Weinhefen beschmierten atheniensischen Landleuten, oder den, in Engel, Hohepriester, jüdische Weiber, u. d. m. verkleideten Schulknaben bis zu einem Roscius, Garrik oder Eckhof; von den ersten, wahrscheinlicher Weise, ganz stummen Nachahmungen irgend einer Begebenheit, oder irgend eines Menschen, und den, vielleicht bloß mündlichen Erklärungen dieser Nachahmungen, bis zu einem Oedip oder einer Andria, zu einem Mahomet oder einem Misanthropen, zu einem Othello oder einer heimlichen Heurath, zu einer Emilia Galotti oder Minna von Barnhelm; von dem Karren des Thespis, bis zu dem, vom Perikles erbauten Theater oder den neuern Opernhäusern, sind sehr viele Schritte zu durchlaufen, und die Schwierigkeiten dabey werden dadurch nicht wenig vergrößert, daß, mehr oder weniger, das Eine dem Andern zu Hülfe kommen muß. Ohne Menschen, welche Schauspiele gaben, die keine Dramen waren, würden, wie gedacht, wahrscheinlicher Weise, nie eigentliche dramatische Werke, und, ohne dramatische Werke, wieder schwerlich eine eigentliche Schauspielerkunst haben entstehen können; und, wenn gleich, bey einigen neuern Völkern, Werke jener Art (auf ihren innern Werth kommt es hier nicht an) ehe geschrieben worden seyn sollten, als sie, durch die Art und den Grad ihrer eigenen Bildung, dazu besondre Veranlassungen erhalten hatten, wie z. B. die Stücke unsrer Roswitha im 10ten Jahrhunderte: so würde doch dieses, ohne dergleichen Werke bey den alten Völkern, nie möglich gewesen seyn. — —

Was die **Geschichte** des Drama anbetrift: so versteht es sich von selbst, daß alle mögliche Arten menschlicher Handlungen und Begebenheiten, so wohl ernsthafte und traurige, als fröhliche und lächerliche, u. s. w. und von diesen wieder mehrere Arten zusammen oder jede für sich allein, sich in dergleichen lebendige Gemählde bringen, oder aus Menschen

aus allen Ständen, und so wohl nur aus einem, als aus mehrern zusammensetzen lassen, und daß, diesem zu Folge, das Drama, bey verschiedenen Völkern, sehr verschiedene und mannichfaltige Formen und Gestalten hat erhalten müssen, oder in sehr vielerley Gattungen zerfällt. So gar blos erdichtete, und übernatürliche Wesen lassen in diese Handlungen sich mit verflechten, oder dergleichen Handlungen, als durch diese ausgeführt, sich darstellen, wodurch denn die Anzahl dieser Gattungen sehr vermehrt worden ist. Nachrichten von ihnen sind, bey den Artikeln **Comödie, Hirtengedicht, Oper, Satyrisches Schauspiel,** und **Tragödie** zu finden. Aber die Werke, welche deren von ihnen überhaupt, und zwar **bey allen Völkern**, liefern, sind folgende: Storia critica de' Teatri antichi e moderni, nella quale si ragiona dell' origine e progresso sino al tempo presente, della Tragedia, della Comedia, del Drama in Musica, e di ogni sorta di simili componimenti presso tutte le nazioni, con . . . note del S. D. Carlo Vespasiano, Opera del S. Pietro Signorelli, Nap. 1777. 8. Deutsch, Bern 1783. 8. 2 Th. (Das Werk ist in drey Bücher, und jedes derselben wieder in verschiedene Capitel abgetheilt. Schon bey dem Art. **Comödie** ist die Einseitigkeit und Partheilichkeit des Verf. öfterer bemerkt worden; zu Gunsten seiner eigenen Landsleute würde ihm solche zu verzeihen seyn; aber er widerlegt die, gegen das italienische Theater gehegten, Vorurtheile der andern Völker durch Herabwürdigung, und durch falsche Darstellungen des Theaters derselben, so, daß man öfterer zweifeln muß, ob er nur mit den dramatischen Schriften der Italiener selbst genau bekannt gewesen ist. Auch hat diese Partheilichkeit einige, zum Theil, bittre Kritiken über sein Werk, besonders von Seiten der Spanier veranlaßt, unter welchen die bündigsten in der, bey dem Art. **Dichtkunst**, S. 638. a angezeigten Schrift des Lampillas zu finden sind. Und zugleich vermißt man durchaus die Darstellung, der, dem Theater eines jeden Volkes zukommenden, es von andern Theatern auszeichnenden, Eigenthümlichkeiten. Er scheint seine Geschichte mehr aus den Nachrichten von den verschiedenen Bühnen, als aus den verschiedenen dramatischen Producten der verschiedenen Völker gezogen, und nirgends Rücksicht auf die besondere Geistesbildung eines jeden, auf Zustand seiner Denkart und Sitten überhaupt, und auf die Ursachen und Veranlassungen derselben (ohne welche sich doch die Geschichte des Drama, bey keinem Volke schreiben läßt) genommen zu haben, dergestalt, daß sein Werk mehr die Geschichte der Anwendung der vorgeblichen dramatischen Regeln, als des Drama selbst, geworden ist.) — Histoire universelle des Theatres de toutes les Nations depuis Thespis jusqu'à nos jours . . . . Par. 1779. 8. (Ob dieses Werk, welches aus 36 Bänden bestehen sollte, vollendet worden ist, weiß ich nicht. Nach den erstern 12. zu urtheilen würde aber auch dann, nach Abrechnung dessen, was über die französische Bühne darin gesagt ist, sich daraus nichts, als Unrichtigkeiten lernen lassen.) — Ein Aufsatz über die dramatische Dichtkunst, von Marmontel, vor den Chef d'oeuvr. dramatiques du Theatre Franç. Par. 1773 - 1774. 4. 2 B. Deutsch, Leipz. 1774. 8. (Ein bloßes, allgemeines Raisonnement, in welchem einzele, meines Bedünkens, richtige Ideen mit sichtlich falschen abwechseln. — In dem 3ten Bde. der Remarques sur les Trag. de Jean Racine, p. Louis Racine, Par. 1752. 12. finden sich verschiedene, hieher gehörige Capitel, als Passion de presque tous les peuples pour la poesie dramatique; hist. de la Poesie dram. chez les Grecs; hist. de la poesie dram. chez les Romains; hist. de la Poesie dram. moderne und d. m. — — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. vier Stücke, (von Gotth. E. Lessing und C. Mylius) und — Gotth. Ephr. Lessings Thea-

Theatralische Bibliothek, Berl. 1754 - 1758. 8. 4 St. deren Innhalt, bey den besondern Artikeln, wohin die einzeln Aufs. darin gehören, angezeigt ist. — —

Von dem Theater der alten Griechen und Römer, von der Einrichtung und Beschaffenheit ihrer dramatischen Stücke, von der Art ihrer Vorstellung derselben u. d. m. liefern besondre Nachrichten, in lateinischer Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Com. Commentat. im 8ten B. S. 1682 des Gronovschen Thesaurus, und bey dem Lindenborgschen, so wie bey mehrern Ausg. des Terenz, weil sie aus dem Commentar derselben über diesen Dichter gezogen sind. Sie enthalten vorzüglich nur Nachrichten von der Komödie. — Jul. C. Bulengeri de Theatro, s. de ludis scenicis eorumque apparatu tam apud Graec. quam Romanos, Lib. II. Tricas. 1603. 8. und in s. Opusc. Lugd. B. 1621. f. 2 B. so wie im 9ten B. S. 823 des Gräviſchen Thesaurus. — Geo. Fabricii De fabularum, Ludorum, Theatror. Scenar. ac Scenicor. antiqua consuetudine libellus, Heidelb. 1663. 4. und im 8ten B. S. 1694 des Gronovschen Thesaurus, so wie bey mehrern Ausg. des Terenz, als von Lindenborg, Zeune, u. a. m. — Joh. Lud. Fabricii de ludis scenicis Lib. in dem, vorher, zuerst angeführten Werke, ebend. S. 1714. — Alb. Gentilis De auctoribus et spectator. fabular. non notandis, disputat. ebend. S. 1626. — In italienischer Sprache: Dell' Indole del Teatro antico e moderno, von Gianrin. Conte Carli, im 35ten B. der Raccolta d'opuscoli scientif. et filol. des Calogera, und im 17ten B. s. Opere, Mil. 1784. 18 Bde. — In französischer Sprache: Idée des Spectales anc. et nouv. p. Mich. de Pure, Par. 1688. 12. Mem. sur les jeux sceniques des Romains . . . . von Ch. Duclos, im 26ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Sur le passage de Tite Live qui donne l'origine des Jeux scen. de Rome, von H. Sercier, ebend. im 23ten Bd. der Quartausg. — Discours sur le Theatre des Grecs, und Disc. sur le parallele des theatres, von dem P. Brumoy, in dem 1ten B. s. Theatre des Grecs, (S. 1. und S. 145 der Ausg. von 1763.) — Hist. du Theatre des Grecs und Representation des pieces de Theatre à Athenes, das 69te u. 70te Cap. in der Voyage du jeune Anacharsis. — In englischer Sprache: Bey der engl. Uebersetzung des vorher angezeigten französischen Werkes, Lond. 1759. 4. 3 B. findet sich eine Vergleichung des griechischen und englischen Theaters. — In den Lives of the Roman Poets, by L. Crusius, Lond. 1726 und 1753. 8. 2 B. Deutsch, Halle 1777. 8. wird, im 2ten B. S. 207 u. f. d. d. Uebers. von dem Ursprunge und Fortgange des griechischen Drama; vom dem römischen Drama; von einigen, das Drama der Alten betreffenden Stücken; von der dramatischen Musik der Alten; von der dramatischen Fiction und Nachahmung; von den Sylbenmaßen der dramatischen Poesie; von der Kraft der dramatischen Poesie, Leidenschaften zu reinigen, gehandelt. — In deutscher Sprache: Vom Theater der Alten, eine Abh. von M. Conr. Curtius, bey s. Uebers. der Dichtkunst des Aristoteles, Hanov. 1753. 8. — Ueber die Dramatik der Griechen, von J. J. Rambach, in s. Archäologischen Untersuchungen, Halle 1778. 8. und im 3ten Bde. S. 655. f. Uebers. der Potterschen Archäologie. — — Von der theatralischen Musik der Alten finden sich Nachrichten bey dem Art. Schauspielkunst. S. übrigens auch noch die Art. Ballet, Chor, Comödie, Tragödie, u. d. m. — —

Von der Geschichte, dem Geist, den Eigenheiten, u. s. w des Drama bey den neuern oder christlichen Völkern überhaupt, oder bey mehrern derselben: Reflexions histor. et critiques sur les differens Theatres de l'Europe . . . p. Louis Riccoboni, Par. 1738. 8. Amst. 1740. 8. Engl. Lond. 1741. 8. (Der Verf. handelt, S. 1 u. f. von dem Italienischen, S. 45 u. f. von dem Spa-

nischen,

nischen, S. 66 u. f. von dem Französischen, S. 118 u. f. von dem Englischen, S. 140 u. f. von dem Flamländischen und Holländischen und S. 157 u. f. von dem deutschen Theater; und ob er gleich nirgends in tiefe Untersuchungen sich einläßt: so zeigt sich doch allenthalben, wenn nicht der vollkommen gut unterrichtete, doch der um Unterricht bemühte, und unbefangene Schriftsteller.) — An Essay upon the present State of the Theatre in France, England and Italy .... Lond. 1760. 8. (Der Innhalt desselben ist bereits vorher angezeigt; nur ein Theil davon gehört hieher.) — Bemerkungen über die Theater zu London, Paris und Wien, Gött. 1787. 8. gegen welche die Lettres d'un Campagnard ... Hannov. 1788. 8. gerichtet sind. — —

Von der Geschichte, dem Geist, den Eigenheiten u. s. w. des **Italienischen** Theaters besonders: La Drammaturgia di Leone Allacci, div. in sette indici, Rom. 1666. 12. Berichtigt, verm. und fortges. (von Apost. Zeno) Ven. 1755. 4. (Ist nichts, als ein alphabetisches Verzeichniß von italienischen Dramen aller Art.) — Vor des Scipio Maffei Teatro italiano, o sia scelta di Tragedie per uso della scena, Ver. 1723-1728. 8. 3 B. findet sich eine Istoria del Teatro Italiano e difesa di esso. — Lettre sur les Spectacles d'Italie, sur leur origine, sur les personnages u. s. w. in dem Mercure de France, Jenner 1726. S. 81-98. — Histoire du Theatre italien depuis la decadence de la Comedie latine, avec un Catalogue des Traged. et Comed. italiennes, imprim. depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 ... p. L. Riccoboni (Par. 1727-1731.) 8. 2 B. Deutsch, was eigentlich zur Geschichte gehört, nebst seinen Auszügen aus ein paar Ital. Trspl. und aus der Calandra des Bibiena, im 2ten St. S. 135 u. f. von G. Ephr. Lessings Theatral. Bibliothek. — In dem Theatre d'Italie des Cedors, Par. 1758. 12. 15 Bde. findet sich eine kurze Geschichte der italienischen Bühne, eine Vergleichung mit der französischen, und Nachrichten von den dramatischen Dichtern der Italiener. — Bey des Ant. Planelli ital. Uebersetzung der Formeyschen Principes elementaires des belles lettres, Nap. 1767. 8. ist eine Breve storia del Teatro italiano befindlich. — Vor der Virginia e Cleone, Trag. di Piet. Bichierai ... Fir. 1767. 8. stehen Alcune considerazione sopra il Teatro, welche Klagen über den Verfall, und den gegenwärtigen Zustand des Theaters in Italien enthalten. — View of the customs, manners, drama of Italy by S. Sharp, Lond. 1768. 8. wogegen Gius. Baretti s. — Account of the manners and customs of Italy, Lond. 1768. 8. schrieb, in welchem das 11te und 12te Cap. von der Geschichte des ital. Drama handelt. — In dem 6ten B. der Opere di S. Bettinelli, Ven. 1783. 8. findet sich ein Discorso sopra il Teatro italiano, der zuerst vor s. drey Trauerspielen Bassano 1771. 8. erschien, und Deutsch im Theaterkalender vom J. 1779 gedruckt ist. — S. übrigens den Art. Oper.

Die, von dem Drama der **Spanier** handelnden Schriften sind bey dem Art. **Comödie**, S. 553 angezeigt. Zu diesen kommen noch: El Desennagador del Teatro, Mad. 8. eine, meines Wissens, noch fortgesetzte Wochenschrift, welche von den vorgestellten Stücken Nachricht giebt. — Auch finden sich noch in den, bey dem vorher gedachten Artikel, S. 552, angezeigten französischen Uebersetzungen spanischer Lustspiele, einige, obwohl ziemlich einseitige und flüchtige Beyträge zur Gesch. des spanischen Drama. — —

Von der Geschichte und den Eigenheiten des Drama in **Frankreich**: Das, vorhin angeführte Mem. des Ch. Duclos, Sur les jeux sceniques des Romains, giebt auch Nachrichten von denjenigen, qui ont precédé en France la naissance du poeme dramatique — so wie die Dissertations des Le Beuf (S. 95) und die Poesies du Roi de Navarre, B. 1. S. 157 dergleichen von einigen, im

12ten

12ten Jahrhundert in Frankreich geschriebenen lateinischen Trauerspielen. — Le Theatre françois en trois Livres où il est traité de l'usage de la Comedie, des auteurs qui soutiennent le Theatre, et de la conduite des Comediens, Lyon, 1674 12. von Sam. Chappuzeau. (Das Werk enthält mehr Schutzschriften für das Schauspiel und die Schauspieler, als historische Nachrichten.) — Histoire du Theatre françois jusqu'à Mr. Corneille, von Bern. v. Fontenelle, in dem 3ten B. s. Oeuvres der Pariser Ausg. von 1742. (Sehr genaue Untersuchungen anzustellen, war nicht Fontenelle's Sache; er war einer der ersten, welcher den Troubadours eigentliche dramatische Arbeiten zuschrieb. Aber, was er erzählt, erzählt er sehr angenehm.) — Bey dem Parnasse françois des Titon du Tillet, Par. 1732. f. finden sich reflex. sur les spectacles françois, worin einige Nachrichten enthalten sind. — Bibliotheque des Theatres, contenant le Catal. alphabetique des pieces dramat. Opera, Parodies et Opera comiques, et le tems de leurs representations, avec des anecdotes sur la plupart des pieces . . et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs, Par. 1733. 8. (Von dem Abv. Maupoint, und sehr mager, trocken und unrichtig.) — Histoire du Theatre françois depuis son origine jusqu'à present, avec la vie des plus celébres poetes dramatiques, des extraits exacts et un Catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés de notes histor. et critiques, Par. 1734. - 1756. 12. 17 Bde. (Von den Gebrüdern, Franc. und Cl. Parfait. Die Auszüge gehen nur bis in das erste Viertheil dieses Jahrhunderts; das Werk ist mit vielem Fleiße geschrieben.) — Mem. pour servir à l'histoire des Theatres, de la decadence des spectacles, et de leur renouvellement, in dem Merc. de France, December 1735 und Febr. Apr. May, Jun. Jul. August und October 1736. — Recherches sur les Theatres de France, depuis l'année 1161. jusqu'à present, p. Mr. (Pierre Franc.) Godart de Beauchamp, Par. 1735. 4. in einem und 8. in drey Bänden, und 1743. 8. 3 B. (Der Verf. fängt, wie es auch der Titel besagt, mit den Troubadours an; und hält sich an den Mährchen des Nostradamus, deren Werth in neuern Zeiten aber zur Gnüge ins Licht gesetzt worden ist. Vorzüglich scheint es ihm um die Fortschritte des Lustspieles, in Rücksicht auf Sitten und Gesinnungen zu thun zu seyn; von den Mysterien und Moralitäten, Sotien oder Sottisen u. d. m. handelt er sehr kurz; mit dem Jodelle wird er umständlicher; und nimmt von da vier Zeitpunkte für die Komödie an; als vom J. 1552 - 1573 oder bis zu Garnier; von diesem bis zu Al. Hardy, oder dem J. 1622; von Hardy bis zu P. Corneille, oder dem J. 1637, und von da bis zur Zeit, wo er schrieb. Der dritte Theil des Werkes liefert Nachrichten von den, seit dem J. 1548 bis 1735 gegebenen französischen Balletten.) — Almanac des Theatres . . . Par. 1744. 18. (der aber, so viel ich weiß, nicht fortgesetzt worden ist.) — Les Spectacles de Paris, ou Almanac histor. et chronol. des Theatres, avec . . . un catalogue de toutes les pieces restées au Theatre dans les differens spectacles, les noms de tous les auteurs vivans, et la liste de leurs ouvrages, Par. 1751. 24. Fortgesetzt bis jetzt. — Essai sur la connoissance des Theatres p. Mr. du Clairon, Par. 1751. 12. — Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du Theatre françois, l'établissement des Theatres à Paris, un Dictionnaire des pieces etc. . . p. Mr. le Chev. (Charl. de Fieux) de Mouhy, Par. 1752. 12. und hiezu in der Folge Supplemente, welche, mit dem erstern zusammen, endlich, unter dem Titel: Abrégé de l'Histoire chronol. du Theatre franç. Par. 1780. 12. gedruckt worden sind. — Repertoire de tous les ouvrages restés au Théatre françois, von ebend. Par. 1753. 12. — Dictio-

Dictionaire portatif des Theatres, p. Mr. de Leris, Par. 1754. 8. — Lettres histor. et crit. d'un Comedien de Golconde, ou Critique du Theatre franç. s. l. et a. 8. — L'observateur des Spectacles, ou Anecdotes theatrales, Par. 1756. 8. Haye 1762. 8. 2 B. (von Frcs. Ant. de Chevrier) — Dictionnaire des Theatres de Paris, contenant toutes les pieces qui ont été representées jusqu'à present sur les différens theatres franc. et sur celui de l'Acad. Roy. de Musique; les Extraits de celles qui ont été jouées par les Comediens italiens depuis leur retablissement en 1716 ainsi que des opera comiq. et principaux Spectacles des Foires St. Germain et St. Lambert. Des faits anecd. sur les auteurs . . . acteurs, actrices, danseurs, danseuses, Compositeurs de ballets etc. . . Par. 1756. 12. 6 Bde. 1758. 12. 7 Bde. (Von den Gebrüdern Parfait.) — Causes de la decadence du gout sur le Theatre, où l'on traite des droits, des talens, des fautes des auteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la société leur doit, et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique, Par. 1768. 12. 2 B. (von Charpentier) — Bibliotheque du Theatre françois . . . . Par. et Dresd. 1768. 8. 3 B. verm. 1770. 8. 3 B. (von dem Herz. v. Valieres) — Le nouveau Spectateur, ou examen nouvel des pièces du Theatre, Par. 1769, 12. — In dem Theatre françois, Par. 1769. 12. 14 B. welches die bis dahin auf der Bühne gebliebenen Stücke enthält, finden sich allerhand historische Nachrichten über diese Stücke und die Verf. derselben. — Anecdotes dramatiques, contenant une notice de toutes les Trag. Comed. etc. jouées à Paris et en province, les noms des auteurs, u. s. w. Par. 1775. 12. 3 Bde. — Diction. dramat. contenant l'histoire des Theatres, les règles du genre dramatique, observations des maitres les plus célébres, des reflex. nouvelles sur les spectacles, sur le genie et sur la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pieces, le catal. de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. Par. 1776. 8. 3 Bde. — Journal dramatique, Par. 1776. 8. (Von Merincourt; wie viel Stücke aber davon erschienen sind, weiß ich nicht zu bestimmen.) — Les trois Theatres de Paris, p. Mr. Desessart, Par. 1777. 12. — Discours sur l'origine et les progrès de l'art dramatique (in Frankreich nähmlich) vor dem 3ten Th. der Annales poet. Deutsch im Taschenbuch für die Schaubühne vom J. 1780. — Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France, Par. 1784-1786. 16. (Das Werk gehört zur Petite Bibliotheque des Theatres, und begreift nur, ausser Nachrichten von den frühern Mysterien, Moralitäten, Farcen u. d. m. die Geschichte des Trauerspieles bis auf Hardy. In den folgenden Bänden hat die Geschichte des Lustspieles geliefert werden sollen; ob und was davon erschienen ist, weiß ich nicht?) — Costumes et Annales des grands Theatres de Paris, Par. 1786 u. f. 4. mit v. K. jährlich 48 Nummern. (Ob mehr als zwey Jahrgänge erschienen sind, weiß ich nicht. Die Pracht des Werkes abgerechnet, enthalten sie nichts vorzügliches; die vornehmsten Schauspieler und Schauspielerinnen sind in den wichtigsten ihrer Rollen darin abgebildet, und Nachrichten von ihrem Spiel und den neuen Stücken darin geliefert.) — — Die, von der Geschichte des **italienischen Theaters zu Paris** handelnden Schriften sind bey dem Art. **Comödie**, S. 563 angeführt. S. übrigens auch die Art. **Ballet**, **Oper**, **Operette**, **Parodie**, **Trauerspiel** u. d. m. — —

Von der Geschichte, den Eigenheiten u. s. w. des **Englischen Theaters**: Ein Verzeichniß von englischen Schauspielen findet sich bey der Tragikomödie, The careless Shepherd, von Th. Goffe, Lond. 1656. 4. verm. von Fr. Kirkman, 1661. (Aeußerst mangelhaft und nachlässig.)

lässig.) — Short Discourse on the English Stage, bey Rich. Fleckmon's Love's Kingdom, Lond. 1674. 12. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. und eben dasselbe, unter dem Titel: A new Catal. of english Plays, cont. Comedies . . . Lond. 1688. 4. Sehr verm. und verb. so wie anders geordnet, mit der Aufschrift: An Account of the english dramatick Poets, or some Observations and remarks on the lives and writings of all those that have publisphed either Comedies, Traged. etc. in the english tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. (So mangelhaft das Werk auch ist: so sehr ist es denn doch von den folgenden Schriftstellern über diese Materie benützt worden.) — Lives and Characters of the English Dramat. Poets. . . by Ch. Gildon, Lond. 1698. 1726. 8. (Ein Auszug aus dem Werke des Langbaine mit Zusätzen) — Historia Histrionica: an histor. Account of the English Stage, shewing the ancient Use, Improvement and perfection of dramatic representation in this nation, in a dial. of plays and players, by Jam. Wright, im J. 1699 geschrieben; und im 12ten B. der Select collection of old plays (S. 337 der Ausg. von 1780) abgedruckt. — Comparison between the two Stages (als so viel Schauspielhäuser damals in London nur waren) by Mr. Gildon, Lond. 1702. 8. — Roscius Anglicanus, or histor. View of the Stage after being suppressed in 1644 to the restoration . . . by J. Downes, Lond. 1708. 8. — A compleat Catalogue of all the plays that were ever yet printed in the english language . . L. 1714. verm. 1726. 8. — State of the case between the Lord Chamberlain and the Royal Comp. of Comedians . . . Lond. 1720. 8. (Ueber die, von dem erstern befohlene Verschliessung des einen Schauspielhauses.) — Poetical - Register, or the Lives and Characters of all the English Poets, with an account of their writings . . . by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1723. 8. 2 B. 1733. 8. 2 B. mit K. (Das Werk ist zwar auf Langbaine's Arbeit gegründet, aber viel sorgfältiger ausgearbeitet, und von allen folgenden Schriftstellern über diese Materie benützt worden.) — Defence of the Stage against Law by J. Dennis, L. 1726. 8. (Eben auch in Betreff eines Schauspielhauses.) — Historical View of the Stage, von Colb. Cibber, bey der Apology for his own life, Lond. 1740 und 1750. 8. — History of the English Stage, Lond. 1741. 8. (Ich habe das Werk, als von Th. Betterton verfaßt, angeführt gefunden; da aber dieser schon im J. 1710 starb, und ihm auch nicht, in s. Lebensbeschreibung von Cibber, ein solches Werk zugeschrieben wird: so wäre es möglich, daß es nichts, als das vorhergehende wäre.) — Die, vor der, von Dodsley herausgegebenen, Select Collection of old Plays, Lond. 1744. 8. 12 B. verb. 1780. 8. 12 B. befindliche Vorrede enthält gute Nachrichten von der englischen Bühne, welche in der neuen Ausgabe mit einem Supplement vermehret worden ist. — A List of all the dramatic Authors with some account of their lives, and of all the dramatic pieces ever publish'd in the english language, to the Year 1747. von Whinkop, bey dem Trauerspiel Scanderbeg, or Love and liberty, Lond. 1747. 8. — Vor dem 5ten B. von Warburtons Shakesp. Lond. 1747. 8. finden sich Untersuchungen über den Ursprung und die Eigenheiten des engl. Drama. — The Companion to the Theatre, or a View of our most celebrated dramatic pieces, Lond. 1747. 12. 2 B. 1760. 12. 2 B. — The brittish Theatre, containing the Lives of the english dramatic Poets, with an account of all their plays, together with the Lives of most of the principal actors as well as Poets, to which is prefixed a short view of the rise and progress of the Engl. Stage, by Will. Chetwood, Lond. 1749 und 1752. 12. (Das Werk ist in der

ersten Ausgabe dieser Theorie, zu Folge der Nachrichten von andern Schriftstellern, unter einem unrechten Titel angeführt, und weit zu früh in das vorige Jahrhundert, gesetzt. An und für sich selbst ist es nicht allein äußerst nachlässig abgefaßt und voller Unrichtigkeiten, sondern auch voller eigenmächtiger Erfindungen.) — Miscellaneous Dissertat. histor. critic. and moral on the origin and antiquity of Masquerades, plays, poetry ... by A. Betson, Lond. 1751. 8. — The guide to the Stage, or select Instructions, Lond. 1751. 8. — The dramatic Censor, L. 1752. 8. ein Stück, von Sam. Derrick. — Rem. on the present State of the Stage of Great Brit. and Ireland, Lond. 1753. 8. — Theatrical records, Lond. 1756. 12. (Sehr unzuverläßige Nachr. von den dramat. Dichtern und ihren Werken) — Two Dissertat. on the Theatres, by Theoph. Cibber, Lond. 1756 und 1759. 8. (Chesterfields bekannte Rede für die Freyheit des Theaters ist darin mit abgedruckt) — The theatrical Examineer, Lond. 1757. 8. Theatrical review, or Annals of the Drama, for the Year 1757. Lond. 1758. 8. — On the original and the present State of the Drama, Lond. 1758. 8. — Critical reflex. on the old engl. dramatic Writers, Lond. 1760. 8. und vor Phil. Massingers Works, Lond. 1766 und 1779. 8. 4 B., so wie in den prosaischen Schriften ihres Verf. G. Collmanns, Lond. 1787. 8. 3 B. — The history of the Theatres of London and Dublin, from the Year 1730. to the present times, by Benj. Victor, Lond. 1761 - 1771. 12. 3 Bde. — Theatrical Disquisitions, Lond. 1763. 8. — Companion to the play - house, or an historical account of all the dramatic Writers and their works, that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions ... Lond. 1764. 8. 2 B. Sehr verm. und verb. unter dem Titel: Biographia dramatica; or a Companion to the Play - house .... Lond. 1782. 8. 2 B. (Der Verf. dieses Werkes, welches in seiner Art das zuverläßigste ist, war Dav. Erskiner Baker. Es ist nach dem Alphabeth geordnet; in der zweyten Aufl. enthält der erste Band die Nahmen der Dichter, und der zweyte die Nahmen der Stücke, deren überhaupt mit Innbegriff von Opern und Operetten, 3410 sind.) — On the origin of the english Stage, ein Aufs. im 1ten B. S. 126 der Reliques of anc. Poetry, Ausg. von 1765. — Theatrical campaign for 1766 and 1767. Lond. 1767. 8. — The theatrical monitor, or Stage Management and Green - Room laid open, Lond. 1768. 8. — The Coventgarden Chronicle, Lond. 1768. 8. — The dramatic Censor, L. 1771. 8. 2 B. (Unter den verschiedenen, vorher angeführten Schriften, welche Nachrichten und Kritiken von den, in den verschiedenen Jahren vorgestellten Stücken und dem Spiel der Schauspieler liefern, ist diese eine der bessern.) — Essay on the satirical entertainement of the Stage, L. 1772. 8. — Theatrical Review .. Lond. 1772. 12. 2 B. — Theatrical Museum, L. 1776. 8. — Playhouse Poket Companion cont. an account of all the dramatic authors, with a list of their works, L. 1779. 12. (ein unzuverläßiges, elendes Geschmiere.) — Theatrical remembrancer, by M. Egerton, L. 1788 8. — — Auch sind noch, von auswärtigen Schriftstellern, verschiedene Nachrichten über die englische Bühne vorhanden, als Lettres sur le Theatre anglois ... Par. 1752. 8. 2 B. — Essai histor. sur l'origine et les progrès du Theatre anglois, in dem 1ten B. S. 26 u. f. der Variétés litteraires, Par. 1768. 12. 4 B. — Und in den Werken des H. v. Voltaire B. 61. Ausg. v. Beaumarchais finden sich verschiedene hieher gehörige Aufsätze, als De la Tragedie angloise und de la Comedie angloise, Deutsch, nach der ersten Ausg. in den Lettres sur les Angl. Par. 1733. 12. in dem 1ten St. S. 96

S. 96 u. f. der Beytr. zur Historie und Aufnahme des Theaters; Du Theatre Anglois, ebend. Lettre à l'Acad. franc. im 64ten Bde. deren Innhalt zum Theil schon in dem — Appel à toutes les nations de l'Europe, des Jugemens d'un Ecrivain Anglois (Home's, Verf. der Elements of Criticism) ou Manifeste au sujet des honneurs du Pavillon entre les Theatres de Londres et de Paris, Par. 1761. 8. abgedruckt war. — Geschichte der englischen Schaubühne, von Gotth. Ephr. Lessing, im 4ten St. seiner theatralischen Bibliothek. — Betrachtungen über die englische Schaubühne, in dem 3ten St. des ersten Bds. der Samml. aus der neuesten brittischen Litteratur, Brem. 1772. 8. (sind zwar nur aus dem Engl. übersetzt; da ich aber das Original nicht genau nachzuweisen weiß, mögen sie hier ihren Platz einnehmen.) — — S. übrigens die Art. **Comödie, Oper, Trauerspiel, Schauspielkunst**, u. d. m.

Von der Geschichte, den Eigenheiten, u. s. w. des **deutschen** Theaters überhaupt: Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zur Aufnahme und Verbesserung der deutschen Schaubühne, Bern 1743. 8. — Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller deutschen Trauer- Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts . . . von Chrstph. Gottscheden, Leipz. 1757-1765. 8. 2 Th. wozu eine kleine Nachlese . . . von Gottfr. Chrstn. Freisleben, Leipz. 1760. 8. erschien. — Briefe, über die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen, von K. Chr. Kanzler, Leipz. 1759. 8. — Geschichte des deutschen Theaters, vor dem 4ten Th. von J. Fr. Löwens Schriften, Hamb. 1763. 8. (sehr mangelhaft und unrichtig.) — Das Parterr . . . von Ch. H. Schmid, Erf. 1771. 8. (Nachr. von der Kochischen, Seilerischen und Döbbelinschen Gesellsch. und den von ihnen in diesem J. gesp. Stücken) — Beyträge dazu (sehr schlechte) Leipz. 1771. 8. — Theaterchronik . . . herausg. von Chrstn. H. Schmid, Gießen 1772. 8. (Nachr. von dem Jahre, worin die Schrift erschien.) — Magazin zur Gesch. des deutschen Theaters, von J. J. A. von Hagen, Halle 1774. 8. Erstes St. (Sehr gut, daß es bey diesem ersten Stücke geblieben ist.) — Chronologie des deutschen Theaters (Leipz.) 1775. 8. (Wenn gleich nicht vollständig, doch immer noch das vollständigste, was wir über unsre Bühne haben. Aber freylich sind die Eigenheiten unsrer dramatischen Werke und Schriftsteller wohl nicht hinlänglich darin auseinander gesetzt und characterisirt.) — Theaterkalender . . . Gotha 1775 u. f. 24. (Ist bis jetzt fortgesetzt, und enthält, unter andern, Verzeichnisse der lebenden dramatischen Schriftsteller, und Tonkünstler, so wie der, jährlich, erscheinenden verschiedenen dramatischen Schriften, und Nachrichten von unsern verschiedenen Schauspielergesellschaften.) — Theaterzeitung, Kleve 1775. 8. 42 St. (Von eben dem Werthe, wie die gewöhnlichen Zeitungen.) — Beyträge zur Geschichte des deutschen Theaters, Berl. 1776 8. 3 Stücke. — Allg. Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber, Frankf. 1776. 8. 4 St. — Bagatellen, Litteratur und Theater . . . Düsseld. 1777. 8. und 67 St. (Enthält einige ganz gute Beurtheilungen von neuen Stücken.) — Theater-Journal für Deutschland . . . Gotha 1777-1787. 8. 24 St. — Litteratur- und Theaterzeitung, Berl. 1778-1784. 8. (Vorhergegangen war dieser Zeitung das „Berlinische Litterar. Wochenblatt, Berl. 1776-1777. 8. 4 B. worin sich schon Nachrichten von unserm Theater finden. Fortgesetzt wurde jene Zeitung, unter der Aufschrift:) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berl. 1785-1787. 8. und seit dieser Zeit führt es den Titel: Annalen des Theaters, Berl. 1788. 8. bis jetzt 6 Hefte. (Unterhaltend durch Neuigkeiten.) — Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber, Offenb. 1779. 12. Größtentheils aus andern Schriften zusammen geschrieben.) — Die Baierischen Bey-

Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur, München 1779. 8. enthalten deren auch zur Geschichte unsers Drama. — Dramaturgische Nachrichten, Bonn 1780. 8. 2 St. (Enthält einige sehr gute Zergliederungen verschiedener dramatischer Stücke.) — Theatralischer Zeitvertreib ... von Th. Fr. Lorenz, Regensb. 1779-1780. 8. 2 Th. (Es findet, unter andern schlechten Dingen, auch eine, freylich aber auch nur ausgeschriebene, Geschichte unsers Theaters bis zum J. 1727 sich darin.) — Dramaturgische Fragmente von J. F. Schink, Grätz und Leipz. 1781-1784. 8. 4 B. — Allgemeiner Theatralalmanach, vom J. 1782. W. 1782. 8. — Ueber den Zustand des deutschen Theaters, von J. J. Chr. v. Reck, Erl. 1787. 8. (der aber dadurch nicht verbessert werden wird.) — Neues Theater-Journal für Deutschland, Leipz. 1789. 8. 2 St. — Dramatisches Pantheon ... von H. W. Seyfried, Berl. 1790. 8. — — Besondre Nachrichten von den vornehmsten deutschen Bühnen, und Schauspielergesellschaften, als der zu **Wien**: Theatralalmanach von Wien, Wien 1765. 8. 3 Th. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien 1768. 8. 2 B. (von Jos. v. Sonnenfels) — Dramaturgie, Litterat. und Sitten, Wien 1769. 8. (Diese Schrift, welche an und für sich selbst schlecht ist, verliert, als Fortsetzung der vorigen betrachtet, allen Werth.) — Freymüthige Erinnerungen an die deutsche Schaubühne über die Vorstellung des Brutus, Wien 1770. 8. (von Sonnenfels) — Theaterkalender von Wien, von einigen Freunden der deutschen Schaubühne (Heufeld) für das J. 1772. W. 1772. 12. Für das J. 1773. ebend. 12. Dritter Theil 1774. 8. — Genaue Nachr. von beyden KK. Schaubühnen ... von Joh. H. Frdr. Müller, Presb. 1772 8. 2 St. Fortgesetzt unter den Titeln: Theatralneuigkeiten, Wien 1773. 8. Geschichte und Tagebuch der W. Schaubühne, Wien 1776. 8. — Almanach des Theaters in Wien ... Wien 1775. 8. — Historisch kritische Theaterchronik, Wien 1775. 8. — Dramatischer Antikritikus von Wien 1775. 8. 12 St. — Wienerische Dramaturgie, W. 1776. 8. 25 St. — Taschenbuch des Wiener Theaters, Wien 1777. 8. (von dem Verf. der Dramaturgie) — Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen, und von dem K. K. Nationaltheater insbesondre ... W. 1779. 8. 3 Th. und fortges. unter der Aufschrift: Journal von auswärtigen und deutschen Theatern — Dramatische und andre Skizzen, nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, von J. F. Schink, Wien 1785. 8. — Auch gehören, im Ganzen, die vorher angeführten dramaturgischen Fragmente von J. F. Schink zu den besondern Schriften über die Wiener Schaubühne, weil sie nur Zergliederungen und Beurtheilungen der daselbst gespielten Stücke, aber freylich Beurtheilungen von allgemeinem Werthe, enthalten. — — Zu **Berlin**: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin ... von C. M. Plümike, Berlin 1781. 8. — — Zu **Hamburg**: Ueber die Hamburgische Bühne, an H. Prof. S. in G. Hamb. 1772. 8. zwey Schreiben. — Etwas Dramaturgisches, einige fliegende Rhapsodien zur Nachlese, aus den Archiven der Erfahrung, Hamb. 1774. 8. — Theatralisches Wochenblatt, Hamb. 1775. 8. — Briefe über die Ackermannische und Hamonsche Schauspielergesch. zu Hamb. Berl. 1777. 8. — Dramaturgische Monate von J. F. Schink, Schwerin 1790. 8. (Auch diese Schrift geht, im Ganzen, die Geschichte unsers Drama, überhaupt in so fern an, als sie nicht allein Anzeigen des verschiedenen Eindruckes, den ein und dasselbe Stück auf die verschiedenen Publikums von Deutschland gemacht, und Vergleichungen der verschiedenen Vorstellungen davon, sondern auch kurze Nachr. von mehrern Bühnen enthält.) — Auch finden sich besondre Nachrichten von dieser Bühne in den Unterhaltungen, in dem Allg. deutschen Wochenblatte, Hamb. 1774. u. f. u. a. m. und G. E. Lessings Hamburgische Dramaturgie ist unter den theoret. Schriften, angezeigt. — — Z Gotha

tha: Unparteiische Geschichte des Gothaischen Theaters, von C. J. Wagenseil, Mannh. 1780. 8. —— Zu Dresden und Leipzig: Ueber die Leipziger Bühne, an H. J. F. Löwen, Dresden 1770. 8. zwey Schreiben. — Briefe ... die Seilerische Bühne in Dresden betreffend, Dresd. 1775. 8. — Dramaturgischer Briefwechsel über das Leipziger Theater, im Sommer 1779. Leipz. 1780. 8. u. a. m. — — Ferner enthalten Beyträge zur Geschichte unsers Drama: Theaterfreund, Prag 1775. 8. 25 St. — Briefe über die Seilerische Gesellsch. und ihre Vorstellungen zu Frankft. a. M. 1777. 8. 16 St. — Mannheimer Dramaturgie, Mannh. 1779. 8. 9 St. — Briefe über die Bühne zu Coblenz, Frft. 1788. 8. — Tageb. der Maynzer Schaubühne, 1788. 8. fortges. unter dem Titel, Dramaturgische Blätter. — Dramaturgische Blätter von Fr. v. Knigge, Han. 1789. 8. — Und bey der Menge unsrer Schauspielergesellschaften (deren mehr als 20 sind) und unsrer Schreibfertigkeit, sind Schriften dieser Art noch mehrere vorhanden, die in der Chronologie des Theaters, und im Theaterkalender sich angezeigt finden. Auch enthalten verschiedene unserer Zeitschriften, als der deutsche Merkur, das deutsche Museum, die Olla Potrida, u. a. m. noch mancherley hieher gehörige Nachrichten. — —

Ferner gehören, zu der **Geschichte des Drama** überhaupt die, mancherley, **wider** und **für** dasselbe geschriebenen Schriften. Es hat, von je her, Gegner gehabt, so gut unter den nichtchristlichen, als christlichen Völkern. Unter den **Griechen** soll schon Solon (Diog. Laert. Lib. I. c. 2. N. XI. vergl. mit Plutarchs Solon, Op. B. 1. S. 95. B. C. Ed. Frcft.) dem Thespis das Spielen untersagt haben; und Plato's Aussprüche über alle nachahmende Poesie (De Republ. Lib. III. und X.) sind bekannt. Ausdrücklich aber gegen das Drama stand zuerst der Rhetor, Ael. Aristides (welchen Quadrio, Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 15. in den bekannten athenienfischen Feldherrn, Aristides, verwandelt hat) in dem, an die Smyrnäer gerichteten, συμβουλευτ. περὶ τοῦ μη δεῖν κωμωδειν (Oper. ex ed. Cant. B. 2. S. 274) auf. — Von **römischen** Schriftstellern ist, meines Wissens, nichts, unmittelbar, wider das Drama selbst geschrieben worden, wenn gleich die Schauspieler, aus mancherley Gründen, (welche in Marq. Frehers Schrift, De existimatione deque caussis amittendae existimationis, Bas. 1591. Lib. III. c. 28 angeführt worden sind) ehrlos bey ihnen waren, und die theatralischen Vorstellungen zu verschiedenen Zeiten, von manchen für nachtheilig, oder unanständig gehalten wurden. — Unter den **christlichen** Schriftstellern, waren die Kirchenväter, wie sichs gebührt, die ersten, welche das Drama verdammten. Tertullian schrieb ein Buch dagegen (De Spectacul. Lib. Oper. B 1. S. 8. Wirc. 1780. 8.) und in den Werken des Cyprian (B. 2. S. 121. Wirc. 1782. 8.) findet sich eine ähnliche Schrift, so wie, in mehrern Kirchenvätern, als in der 4ten Homilie des Basilius, in der 15ten des Chrysostomus an die Antiochier, im Ambrosius, und Augustinus, einzele Stellen dagegen. Auch waren die Schauspiele ihrer Zeit zu genau mit der herrschenden Religion verbunden, und diese mit der ihrigen zu wenig übereinstimmend, als daß sie nicht, mit einigem Recht, sich wider sie hätten auflehnen können. Ihre Gründe sind in einem Program von Alb. G. Walch, De Theatro primis Christianis exoso, Schleus. 1770. 4. gesammelt. Und, obgleich, in der Folge, die christliche Geistlichkeit selbst, eben so wie die heidnische, die ersten Schauspiele, unter die Christen, durch die Mysterien, oder, noch früher, durch Aufzüge, Processionen, die so genannten Narren- und Eselsfeste, u. d. m. einführte: so hat sie denn doch die anständigern und vernünftigern Schauspiele, so bald diese nicht mehr mit Religionsgebräuchen verbunden waren, selten, oder gar nicht, leiden wollen, und ganze Kirchenversammlungen, als

als die zu Elvira im J. 305 (Can. 61 und 67.) zu Arles im J. 314 und 542 (Can. 5) zu Bourges im J. 1548 (Can. 4) haben, mehr oder weniger Verdammungsurtheile über die Bühne, oder über die Schauspieler ausgesprochen, so wie Layen und Geistliche gegen sie geschrieben. Von Italienern sind unter diesen: Carl Borromäus (Das auf seine Veranlassung geschriebene Werk, welches zu Toulouse 1622 gedruckt worden seyn soll, und in der Schrift, Ueber die Sittlichkeit des Theaters, S. 109 angeführt wird, ist mir nicht näher bekannt. Aber ebend. finden sich seine, aus den Verhandlungen des Mayländischen Conciliums gezogenen Meynungen über das Theater; und zu Paris sind, im J. 1664. 12. ein Traité contre les Danses, et les Spectacles, welcher ihm zugeschrieben wird, so wie, in neuern Zeiten, Veri Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno all Teatro, tratti da' sue lettere, R. 1753. 8. und S. C. Borromaei opusculum de Choreis et Spectaculis in festis diebus non exhibendis ebend. 1753. 8. gedruckt worden. Das Sonderbarste ist, daß mehrere Schriftsteller eben diesen so genannten Heiligen unter die Vertheidiger der Schaubühne gesetzt, und ihm so gar, gleichsam Verbesserungen dramatischer Arbeiten zugeschrieben haben, wie z. B. Nic. Barbieri, in s. Supplica, Bol. 1638. 8. Kap. 38. und Riccoboni, in s. Hist. du Theatre Italien B. 1. Ch. VI. S. 58 u. f.) — Phil. Neri († 1595. Auch erst in neuern Zeiten, Rom 1755. 8. sind, unter dem Titel: Veri Sentimenti, die Meinungen dieses Mannes über das Theater, aus seinen Schriften gezogen, erschienen.) — Die ersten Schutzschriften für das Theater erschienen in Italien, im Anfang des 17ten Jahrhundertes, nähmlich Il Prologo di Giov. B. Andreini, Ferr. 1612. 4. (Er enthält eine Sammlung der, zu Gunsten der Schauspiele und Schauspieler, von verschiedenen Gesetzgebern gegebenen, und eine Prüfung der, wider sie vorhandenen Gesetze.) — Frutti delle moderne Comedie, di Piet. Mar. Cecchini, Pad. 1616, 1628. 4. (Das Werk ist bereits, Art. Comödie, S. 529 unter denjenigen angeführt, welche Nachrichten von der Komödie aus dem Stegreif enthalten. Der Zweck desselben ist aber eigentlich Vertheidigung des Theaters und der Schauspieler.) — Discorso familiare di Nic. Barbieri intorno alle Comedie moderne, Ven. 1628. 8. und sehr verm. unter dem Titel: Supplica . . . Bol. 1636. 8. (Er sucht zu zeigen, daß weder die Schauspiele noch die Schauspieler immer das sind, und noch weniger das seyn müssen, wofür sie ausgegeben werden, daß die, von den Kirchenvätern verdammten Lustbarkeiten dieser Art, von ganz andrer Beschaffenheit waren, als die spätern, u. d. m. Angehängt ist dem Werke eine Sammlung von Stellen aus den Schriften des Thomas von Aquino, des Antonius, des Raynerius, und andrer Theologen, worin die Schauspiele, unter gewissen Bedingungen, gestattet werden.) — Gegen diese Schriften erschienen: In Actores et Spectatores Comoediar. Paraenesis, Auct. Fr. Mar. del Monacho, Sicolo, Patav. 1630. 4. und — Della moderazione christiana del Teatro, di Gian. Ottonelli, Fir. 1645-1649. 4. 3 B. (Jene Vertheidiger des Theaters hatten dasselbe dadurch, daß sie auf einer Verbesserung desselben bestanden, zu vertheidigen gesucht. Diese wird hier für unmöglich erklärt, und also die gänzliche Abschaffung desselben angerathen.) — Circoncisione della Comedia, Fir. 1648. 4. (Eine, von Al. Adimari, aus dem Spanischen des Jac. Alberto übersetzte, und am Neujahrstage gehaltene, possierliche Predigt.) — Traité de la reformation du Theatre p. L. Riccoboni, Par. 1743. 8. Von einem Manne, welcher das Theater so gut kannte, wie dieser, hätte man dergleichen Vorschläge nicht erwarten sollen; und wofern nicht ein Mönch sie ihm dictirt hat, muß der gute Riccoboni doch Willens gewesen seyn, sich den Mönchen dadurch gefällig zu machen.) — Collectio Dissertation. de Spectaculis., Auct. Franc. Dan. Concinna,

cinna, Ord. Pred. Rom. 1752. 4. (Das Werk soll auf Veranlassung Benedict des 14ten geschrieben seyn; und enthält Auszüge aus den Kirchenscribenten gegen das Theater. — Consultazione teologica morale . . . Rom. 1754. 8. (Vorgebliche Gründe, warum man das Theater nicht besuchen dürfe.) — Lo Specchio del Disinganno . . di Zacch. Stefani (Gegen das Theater so wohl, als gegen alle Carnavals-Lustbarkeiten gerichtet.) — Theatrum modernum bonis moribus exitiosum, populorum insuper politicae felicitati contrarium, Dissertat. theol. Auct. Paulus Rulfus, S. Theol. Doctor. . . Mediol. 1770. 8. (Die bekannten Gründe, verbunden mit den Meinungen verschiedener Bischöfe von Rom und Cardinäle.) — Auch sind noch von verschiedenen Bischöfen zu Rom, als Innocenz 12t., Klemens 11t., Benedict 14t., Klemens 13t. u. a. m. Breve vorhanden, welche das Theater verdammen. — — Von spanischen Schriftstellern: Joh. Mariana hat, in seinem berüchtigten, zu Paris öffentlich verbrannten Werke, De Rege et Regis Institutione, im 3ten Buche ein eigenes Kapitel, De Spectaculis eingeschaltet, worin er behauptet, daß nur verkehrte Menschen das Theater billigen können, daß die Regierungen es bloß zulassen, nicht billigen, u. s. w. — Trattado de las Comedias en el qual se declara si son licitas, por Fructuoso Bisbe y Vidal, Barcel. 1618. 8. (Das Besuchen des Theaters gehört, dem Verf. zu Folge, zu den, durch das Evangelium verbotenen, Dingen.) — Trattado in defensa della Comedia, von Calderone († 1687), dessen Erscheinungsjahr mir nicht bekannt ist. — Triunfo sagrado de la conciencia, por D. Ramire, Salam. 1750. 8. (Das Buch soll auf den Magistrat zu Burgos so viel Eindruck gemacht haben, daß er ein neu erbautes Theater wieder einreißen lassen. Der Verf. findet alles darin gefährlich, die Menge der Zuschauer, die Schauspieler, den Innhalt der Stücke und ihre Vorstellung.) — — Von französischen Schriftstellern: Tractatus contra saltationes et choreas per Pastores Ecclesiae gallicanae, Par. 1581. 8. (Der Titel besagt den Innhalt) — Franciscus von Sales († 1622. Gehört, seiner Abkunft nach, hieher. Aber erst in neuern Zeiten hat man zu Rom, 1755. 8. unter der Aufschrift: Veri Sentimenti . . . die Meinungen dieses berühmten Geistlichen über das Theater, worin er solches, wie sichs ziemt, verdammt, aus s. Schriften gezogen, herausgegeben.) — Apologie du Theatre, p. Mr. de Scudery, Par. 1639. 4. — Traité de la Comedie, von Nicole, geschrieben ums J. 1658, im 3ten B. s. Essais de Morale, und veranlaßt durch das Projèt pour le retablissement du Theatre franc. des d'Aubignac, Par. 1657. 4. worin dieser, unter den Ursachen der Unvollkommenheit des französischen Theaters, auch den gemeinen Glauben, daß es einem Christen nicht zieme, dasselbe zu besuchen, und die, den Schauspielern, durch die Gesetze auferlegte Ehrlosigkeit setzt, und diese Ursachen wegzuräumen sucht, welches Nicole für unmöglich und gefährlich erklärt. — Lettre sur les desordres causés par la Comedie à Paris . . . . p. Mr. Bourdelot, Avocat, Par. 1660. 12. (Alle, in Paris vorgehende Unordnungen und Ausschweifungen sollen von der Komödie sich herschreiben.) — Dissertation sur la condemnation des Theatres, Par. 1666. 12. 1694. 12. von Aubignac. (Er widerlegt die, wider das Theater vorher angeführten, und vorzüglich auf das Ansehn und die Aussprüche der Kirchenväter gegründeten Verdammungen des Theaters dadurch, daß er den Unterschied zwischen den heidnischen und christlichen Schauspielen, wie die vorher benannten italienischen Apologisten, Barbieri, Andreini u. a. m. zu zeigen sucht.) — Traité de la Comedie et des Spectacles . . . p. Mr. le Prince de Conti, Par. 1666. 12. (Seine Einwürfe dagegen gründen sich darauf, daß das Schauspiel die Leidenschaften weckt und nährt.) — Instruction

sur les Spectacles publics . . . Haye 1639. 12. Deutsch, Köln 1674. 8. von And. Rivet, einem reformirten Geistlichen, in dessen Werken sich diese Schrift auch Lateinisch findet. (Weil die Schauspieler Gewinn, und die Zuschauer blos Vergnügen im Theater suchen, hält er das Schauspiel für unerlaubt.) — Procès sur la Danse et le Theatre entre Phil. Vincent, et un des Messieurs les Jesuites (dem P. Estrade) Roch. 1666. 12. (Das Werk besteht aus einem Briefwechsel zwischen den genannten Personen, wovon Vincent, ein reformirter Geistlicher, das Theater verdammt, und der Jesuit es vertheidigt.) — De la Comedie, et de la Condemnation des Theatres, die 3te Abhandl. S. 258 u. f. in Ch. Sorells Traité de la connoissance des bons livres, Par. 1671. 12. — Defense du Traité de Mr. le Prince de Conti sur la Comedie et les Spectacles, p. Mr. Jos. Voisin, Par. 1672, 4. (Der Verfasser, ein Geistlicher und Doctor der Theologie, zeigt mit vieler, langweiliger, weitschweifiger Gelehrsamkeit, daß die, von dem Prinzen Conti vorgebrachten Gründe gegen das Theater vollkommen mit den Aussprüchen der Kirchenväter übereinstimmen.) — Traité de la Comedie, bey der Education chretienne, Par. 1672. 12. (Die Komödie als ein Verderb der Erziehung dargestellt.) — Le Theatre françois . . . Lyon 1674. 12. (S. vorher, S. 720 a) — Lettre d'un Theologien illustre . . . vor dem Theater des Boursault, Par. 1694. 12. und in den folgenden Ausgaben, unter dem Titel: Lettre d'un Homme d'erudition, et de merite, consulté par l'auteur pour savoir, si la Comedie peut être permise, ou doit être absolument defendue. (Dieser Brief verursachte, wahrscheinlicher Weise weil er anfänglich für das Werk eines Theologen ausgegeben wurde, großes Aufsehen. Der Pater Caffaro, der, in seinen jüngern Jahren, eine lateinische Schrift zu Gunsten der Komödie abgefaßt, aber nicht herausgegeben hatte, wurde für den Verfasser gehalten; allein dieser ließ so gleich eine Lettre, Par. 1694. 12. und auch in den Lettres sur les Spectacles, des Desprez de Boissy, Ausg. von 1769 u. f. drucken, worin er sich davon lossagt, ob er gleich ihm keine Schande gemacht haben würde. Es werden, von dem heil. Thomas an, verschiedene Kirchenscribenten davon angeführt, welche das anständige Schauspiel gebilligt haben: die Kirchengesetze dagegen, glaubt der Verfasser, wären nur gegen schändliche und anstößige Schriften gerichtet, und die Erregung der Leidenschaften sey nur etwas Zufälliges. Und ausdrücklich dagegen erschienen, oder wurden doch dadurch veranlaßt:) — 1) Reponse à la Lettre d'un Theologien, defenseur de la Comedie, Par. 1694. 12. 2) Lettre d'un Docteur de Sorbonne . . . au sujet de la Comedie, Par. 1694. 12. 3) Refutation d'un Ecrit favorisant la Comedie, Par. 1694. 12. (von dem P. de la Grange.) 4) Decision faite en Sorbonne touchant la Comedie, Par. 1694. 12. 5) Refutation des Sentimens trop libres d'un Theologien au sujet de la Comedie, P. 1694. 12. 6) Discours ou Traités histor. et dogmat. sur le Theatre . . . souffert et condamné après le premier siecle jusqu'à present, Par. 1694. 1731. 12. von dem P. Pierre Le Brun. 7) Sentimens de l'Eglise et des Peres de l'Eglise . . . Par. 1594. 12. von einem H. Coutel. 8) Maximes et reflexions sur la Comedie, Par. 1694. 12. von Bossuet, in dessen Werken, im 10ten Th. sie sich auch finden. Auch wurden, wahrscheinlicher Weise, drey verschiedene, von dem Bischofe zu Arras, in den J. 1695 - 1698 gegen die Komödie ergangene Mandemens dadurch veranlaßt. Die beste unter diesen Schriften ist die von dem P. Le Brun, weil die Zeugnisse der Kirchenscribenten am ordentlichsten darin angeführt sind. — Die Vorrede vor dem Trauerspiele Judith, von Boyer, Par. 1695. 12. wodurch dieser, weil das Stück aus dem alten Testamente gezogen ist, die Gegner des Theaters

zum Stillschweigen zu bringen, oder sie damit auszusöhnen, geglaubt hatte, veranlaßte eine Reponse . . . Par. 1695. 12. darauf, worin zu erweisen gesucht wird, daß die Frömmigkeit leide, wenn man heilige Gegenstände auf das Theater bringt, daß diese, durch die immer nöthigen Zusätze des Dichters, ihre Heiligkeit verlieren müssen, u. d. m. — Hist. et Abrégé des Ouvrages latins, italiens et françois contre la Comedie et l'Opera, Orleans 1697. 8. (Der Verf. La Louette, dogmatisirt auch gegen die Komödie mit Stellen aus dem alten und neuen Testament; die historischen Nachrichten sind aber das Beste in seinem Buche.) — Lettre de Mr. de Bordenon, Par. 1699. 12. (Gegen diejenigen, welche glaubten, durch die, bey dem Eintritt in das Komödienhaus, für das Hospital gegebenen Almosen, hinlänglich gerechtfertigt zu werden.) — Mandement de Mr. de Chalucet, Eveque de Toulon, 1702. 4. (Die Beichtväter sollen allen, welche die Komödie besucht haben, die Absolution versagen.) — In den Dissertat. sur divers sujets de Morale des Jean Placette, Amst. 1707. 8. handelt das 12te und 13te Kap. von der Schädlichkeit der Schauspiele in Rücksicht auf den guten Gebrauch der Zeit. — Mandement de Mr. Flechier, Eveque de Nimes, contre la Comedie 1708. 4. und in s. Oeuvr. (Mit vieler Mäßigung geschrieben.) — Der Discours des Gacon, en faveur de la Poesie et des Poetes, ist, bey dem Art. Dichtkunst, S. 633. a. angeführt. — In dem 7ten Th. der Mem. de Litterature, findet sich ein Brief, vorgeblich von Boileau, zur Vertheidigung des Theaters, mit einer Antwort darauf. — Dissertation sur le Poeme dramatique, Amst. 1729. 8. (Der Verf. Sautour vertheidigt das Theater ganz gut; aber das Werk konnte in Frankreich nicht gedruckt werden; so weit gieng die Furcht und der Widerspruch bey diesem Volke.) — In dem Mercure vom J. 1731 findet sich ein Brief, worin dem Herausgeber desselben, de la Roque, so gar darüber, daß er zu viel Komödien darin anzeige, Vorwürfe gemacht werden; und eine Dissertation sur la Comedie von Simonet, zur Vertheidigung des Journalisten, in so fern nähmlich Komödien, als Werke des Witzes, Verdienst haben können.) — De Theatro Oratio, Par. 1733. 4. von dem P. Porne; Frzsch. von Brumoy; Deutsch, von J. F. Mayen, Leipz. 1734. 8. (Der Verf. behauptet, daß das Theater zur Bildung der Sitten nützlich werden könne.) — Pensées sur les Spectacles in den Oeuvr. de Nicole, und nachher, unter dem Titel: Reponse à des questions sur les spectacles, in dem 4ten Th. der Lettres . . . de Mr. l'Abbé Duguet, Par. 1733. 12. (Der Verf. war ein Mann, der auf den Geruch von Heiligkeit Anspruch gemacht zu haben scheint.) — Observations sur la Comedie, in dem Mercure v. J. 1743. von Yart. (Er erklärt sie für unschuldig, wenn er sie gleich nicht für nützlich hält.) — Le Danger des Spectacles, eine, von der Akademie der Floralischen Spiele zu Toulouse gekrönte Ode des H. Arcere, 1748. 8. — Nouvelles observations sur les arrêts de condemnation contre les Comediens, von Fagan. Par. 1751. 12. und in s. W. Deutsch in der Schrift Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. S. 253. (Der Verf. rügt den sonderbaren Widerspruch zwischen der Verdammung, und dem öffentlichen Privilegio der Schauspieler, und giebt die Schauspiele der erstern christlichen Jahrhunderte Preis, um die spätern desto sicherer zu retten, so wie die Unordnungen der Schauspieler, um die Schauspielkunst selbst als unschuldig daran zu zeigen.) — Essai sur la Comedie moderne, Par. 1752. 12. (Widerlegung der vorigen durch Untersuchung der Stücke, welche Fagan für lehrreich ausgegeben hatte.) — Der 17te Artikel in den Maximes pour se conduire chretiennement des Abt Clement, Par. 1753 ist gegen die Bühne gerichtet; auch findet sich in den, im J. 1770 gedruckten Predigten dieses Abtes eine gegen die

Schau-

Schauspiele. — La Comedie en contradiction avec la morale chretienne. p. Mr. Mahy, Par. 1754. 12. — Observations sur le Theatre dans lesquelles on examine avec impartialité l'etat actuel des Spectacles de Paris, p. Mr. Chevrier, Par. 1755. 12. (Freymüthiger gegen die Feinde des Theaters, als irgend eine andre Vertheidigung desselben, und also Beweis, daß die geistliche Herrschaft anfieng, die Obermacht zu verlieren.) — Lettre de Mr. le Franc . . . à Mr. L. Racine, sur le Theatre, Par. 1755. 12. 1773. 12. (Der Verf. ist, als Gegner alles freymüthigen Denkens, bekannt; doch spricht er dem Schauspiele nicht die Möglichkeit, nützlich werden zu können, ab; und hätte auch kein Recht dazu gehabt, weil er selber für die Bühne gearbeitet hat.) — Lettre sur les Spectacles, Par. 1756. 12. und Lettre de Mr. le Chev. de ** à Mr. de Campigneulles, Par. 1759. 12. Beyde zusammen mit litterar. Zusätzen verm. 1769. 12. Sehr verm. mit Auszügen aus andern Schriften gegen das Theater, 1779. 12. 2 B. von Desprez de Boißy; Deutsch, mit der vorher angeführten Schrift des Fagan, und einem Anhange von dem Uebersetzer, unter der Aufschrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. Auch sollen italienische und lat. Uebersetzungen davon vorhanden seyn. (Das Werk enthält gleichsam die Quintessenz von allem, was gegen das Theater geschrieben worden, und ist mit vieler Wärme abgefaßt. Aber, aus eben diesem Grunde, ist es auch einseitig und parteiisch ausgefallen. Es ist nicht unparteiische Untersuchung der Sache, sondern Declamation. Die Gründe der Vertheidiger des Theaters sind nie in ihrem Zusammenhange, nie in ihrer Stärke darin dargestellt, und werden mehr verhöhnt als widerlegt. Auch erlaubt der Verf. sich z. B. lächerliche Sophistereyen, oder zeigt eine auffallende Unwissenheit, wenn er, im zweyten Briefe, die griechische Komödie, in Rücksicht auf das, was er Moral nennt, so weit über die christliche Komödie erhebt, oder dieser einen mindern gefährlichen Eindruck zuschreibt, wenn sie unter den Augen des Fürsten gespielt wird. Der litterarische Theil desselben erhält, indessen, dadurch immer Werth, daß er Nachrichten von den Schriften für und gegen die Bühne liefert, und hat, durch den Anhang des deutschen Uebersetzers nicht wenig gewonnen, ob er gleich, nicht allein in Rücksicht auf die italienischen, spanischen, und vorzüglich die englischen, sondern auch in Rücksicht auf die französischen Schriften dieser Art, immer noch mangelhaft ist.) — Reponse à la Lettre sur les Spectacles von Campigneulles, in s. Essais . . . . Lond. 1758. 8. (Diese Antwort veranlaßte den, oben angeführten zweyten Brief des Boissy, und enthält mehr Widerlegung des Verfassers, als seiner Gründe. Weil Boissy, z. B. gesteht, das Theater nicht besucht zu haben: so spricht ihm C. die Fähigkeit ab, darüber urtheilen zu können; und, seine Unbekanntschaft mit den, für und wider das Theater geschriebenen Schriften verschaft seinem Gegner Gelegenheit zu mancherley kleinen Triumphen.) — Eine, von Freron, im Année littèraire v. J. 1757. N. 38. gemachte Anzeige, und Widerlegung des erstern Briefes vom Boissy, veranlaßte eine Lettre de Mr. D. *** Par. 1757. 8. von Kerton, worin dem Journalisten scharf das Gewissen gerührt wird. — Jean Jacq. Rousseau à Mr. d'Alembert . . . sur son Article Geneve dans l'Encyclopédie, et particulierement sur le projet d'etablir un Theatre de Comedie en cette ville, Par. 1758. 12. und in den Werken des Rousseau, im 11ten Bde. der Zweybrücker Ausg. (Unstreitig sind, in diesem Briefe, die Nachtheile, welche aus den Schauspielen entstehen können, obgleich öfterer mit Hülfe von Sophistereyen, am hellesten ins Licht gesetzt. Die wichtigsten Gründe des Verf. dagegen sind, der Verlust der Zeit, die, aus der Begierde zu gefallen, und Lachen zu erwecken, vorgeblich öfterer entspringenden Verspottungen tugendhafter Charactere,

und die, vermittelst der, den theatralischen Stücken beständig zum Grunde liegenden Liebeshändel, immer geweckte und genährte Leidenschaft der Liebe. Auch zeichnet sich die Schrift noch dadurch aus, daß der Verfasser nur vermeintliche Gründe, nicht, wie alle seine Vorgänger, Autoritäten gebraucht. Uebrigens veranlaßte sie eine Menge Widerlegungen als:) 1) Lettre à Mr. Rousseau, von d'Alembert, in dem 2ten B. S. 399 f. Melanges de Litterat. d'Hist. et de Philos. Amst. 1760. 12. Deutsch, bey der Uebers. von Marmontels Apologie des Theaters, Leipz. 1766. 8. (Rousseaus Sophistereyen sind vortreflich darin auseinander gesetzt.) 2) Lettre à Mr. R. p. Mde. Bastide, Par. 1758. 12. 3) Lettre à Mr. R. sur les effets moraux du Theatre p. Mr. de Ximenes. P. 1758. 12. 4) Laval, Comedien, à Mr. R. P. 1758. 12. 5) L'Arlequin de Berlin à Mr. J. J. Rousseau, Amst. 1759. 8. von L. H. Dancourt. 6) Considerations sur l'art du Theatre . . . Par. 1759. 8. 7) Apologie du Théatre in dem Mercure vom J. 1758-1759 von Marmontel, und bey dessen Contes moraux, Amst. 1761. 8. 2 B. Deutsch, Leipz. 1766. 8. (Die letztere Schrift ist unstreitig, die wichtigste und die gründlichste. Das Merkwürdigste aber bey dem Streite war, daß Roußeau, unter den französischen Controversisten, wenig Vertheidiger fand; vielleicht hielten sie das Theater, nun ein Philosoph es schädlich dargestellt hatte, für nützlich; vielleicht glaubten sie, in den Streit sich nicht mischen zu dürfen, da die Schauspiele mit Gründen, nicht mit bloßen Autoritäten, wie in all den vorher angezeigten Schriften, angegriffen und vertheidigt wurden. Ein einziger Pfarrer, Secousse, ließ eine Lettre . . . à Mr. Marmontel sur ses extraits de la Lettre de Mr. Rousseau, P. 1760. 12. drucken, die zwar voller Eifer, aber mehr wider Marmontel, als für Roußeau geschrieben ist.) — Lettre de Mr. Gresset à Mr. * * sur la Comedie, Par. 1759. (Der bekannte Verf. bereuet darin, für das Theater geschrieben zu haben, wahrscheinlicher Weise, weil er in sich nicht mehr die Kraft fühlte, dafür noch schreiben zu können.) — Lettre d'un ancien Officier de la Reine . . . sur les Spectacles, Par. 1759. 12. Der Verf. Trebuchet, warnt alle seine Landsleute dafür.) — Reflex. mor. sur les Spectacles, p. Mr. de Jean, Par. 1760. 12. (Auch dieser Verf. sucht das Schädliche des Theaters zu erweisen.) — In den Querelles litteraires, p. Mr. (Augustin Simon) Irail, Par. 1761. 8. werden auch die Streitigkeiten über das Theater beurtheilt, und die Schriften dagegen kurz abgewürdigt. Was der Verf. für dasselbe sagt, ist aber nicht eben sehr gründlich.) — Les libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication, Par. 1761. 8. Von Huerne de la Mothe, einem Parlementsadvokaten. (Dieses Werk, welches auf Veranlassung der Mdll. Clairon geschrieben wurde, zog dem Verfasser ein eigenes Geschick zu. Er wurde darüber von seinen Mitbrüdern ausgestoßen, allein der Herzog von Choiseul gab ihm dafür ein Gnadengehalt von 4000 Livres. Uebrigens verdammte auch das Parlement, in einem Bedenken 1761. 4. das Buch, und ließ es öffentlich verbrennen, wodurch Voltaire's Conversation de Mr. l'Intendant des Menus en exercice, avec Mr. l'Abbé Grizel, im 45ten B. S. 230 f. W. Ausg. von Beaumarchais, veranlaßt wurde; und ausdrücklich gegen dasselbe sind gerichtet:) — Lettres histor. et crit. sur les Spectacles à Mll. Clairon, où l'on prouve que les Spectacles sont contraires aux bonnes moeurs, Par. 1761. 8. von dem P. Jos. Romain Joly (Der gute Kapuziner, welcher in mehr als einer Dichtart, und auch im Trauerspiel, Versuche, obgleich immer unglückliche Versuche, gemacht hat, wollte wahrscheinlicher Weise, durch diese Briefe, sich deswegen schadlos halten. Beygefügt ist ihnen das obengedachte Dekret des Parlements; und das Wichtigste, was darin enthalten ist, hat der Verf. nach-

her

her in s. Conversations sur les princ. sujets de la Morale chretienne, Par. 1768. 8. gebracht.) — In den Oeuvr. du Chancelier (Henry Franc.) d'Aguesseau († 1751.) Par. 1762 u. f. 4. finden sich Bemerkungen über das Vergnügen der Seele bey Vorstellungen von Schauspielen, welche für dieses nicht eben zu günstig ausfallen. — In dem von den Dominikanern herausgegebenen Dictionaire universelle der geistlichen Wissenschaften, Par. 1760 u. f. enthält der Art. Spectacles, eine Verdammung derselben. — Im J. 1765 ließ das Parlament ein Arrêt ergehen, worin die Aufführung von Komödien und Tragödien in den Schulen untersagt wurde. — In der Schrift: Sur l'Education civile, Par. 1765. 8. von Garnier wird, im 3ten Kap. das Theater, als ein Verderb der Sitten dargestellt. — Essai sur les moyens de rendre la Comedie utile aux moeurs, p. Mr. B.., Par. 1767. 12. (Der Verf. findet das franz. Lustspiel nicht so wohl gefährlich und schädlich, als unwirksam, und wünscht wahrere und natürlichere Darstellungen darin zu sehen.) — Causes de la decadence du gout sur le Theatre.... Par. 1768. 8. (Auch dieses, vorher, S. 721. angezeigte Werk des Charpentier gehört in so fern hieher, als der Verf. darin von den Ursachen handelt, aus welchen die Moralitäten das Theater verdammen.) — In den Causes du bonheur public p. Mr. l'Abbé (Jos. Mar. Anne) Gros de Besplas, Par. 1768 und 1772. 8. 2 B. finden sich Anmerk. über die Schädlichkeit der Schauspiele, und die Nothwendigkeit, sie zu verbessern. — Sur l'art du Theatre..., Par. 1769. 8. von P. Jean Bapt. Nougaret (Die Vortheile des Schauspieles, zur Bildung des Geistes und Herzens, werden darin gezeigt, und einige Mängel desselben, in Rücksicht darauf, gerügt.) — Dissertat. sur les Spectacles, p. Mr. Rebelleau, Amst. 1769. 8. (Um den Schauspielen Ansehn zu verschaffen, und die, den Schauspielern vorgeworfene Unsittlichkeit aus dem Wege zu räumen, will der Verf. daß jeder, der ein öffentliches Amt sucht, vorher Schauspieler seyn solle.) — In dem Code de la Religion et des Moeurs, Par. 1770. 12. 2 B. von dem Abt Meusy, finden sich die von Seiten der Regierung, seit Anbeginn der französischen Monarchie, gegen die Schauspiele ergangene Verordnungen, wovon die älteste vom J. 1588 ist. — La Mimographe, ou Idées d'une honnête femme pour la reforme des Theatres, Amst. 1770. 8. (Aus der Nothwendigkeit der Gebräuche bey dem Gottesdienst leitet der Verf. die Nothwendigkeit der Schauspiele her; und die Geistlichen vergleicht er mit den Schauspielern. Unter einer Menge paradoxer Sätze, enthält die Schrift auch viele, mit vieler Freymüthigkeit, gesagte Dinge.) — Reflex. sur les Spectacles en général, et sur le Colisée en particulier, Par. 1772. 8. — Essai sur les moyens de faire du Colisée un Institut national et patriotique, P. 1772. 12. (Beyde Schriften sind eine Vertheidigung des damahls errichteten Kolisäums, und in einem wirklich lächerlich lobrednerischen Tone geschrieben.) — Lettre à Mde. la Comtesse de T. ** sur un second Theatre françois, et sur le retablissement de l'ancien Opera comique, Par. 1772. 12. von dem Chev. Coudray, der darin behauptet, daß der Mangel an Schauspielen Müßiggang und mithin Laster erzeuge, und daß in den Tagen, an welchen das Theater geschlossen ist, mehr Verbrechen, als sonst begangen werden. — Entretiens sur les Spectacles, Par. 1772. 12. (Gegen die vorige Schrift gerichtet; aus der Liebe zum Theater leitet der Verf. den Müßiggang, die Ueppigkeit, und alle Laster her.) — Carmen allegoricum de Spectaculis, Rou. 1772. 8. (Ein Preisgedicht gegen das Theater von einem gewissen Gueroult) — In dem, wegen des neuen Baues des Komödienhauses, im J. 1773 ergangenen Decret, heißt es, daß das Theater eben so viel zur Besserung der Sitten und Erhaltung der Wissenschaften,

als zum Vergnügen des Volkes beytrage. — In dem Homme de monde eclairé . . Par. 1774. 8. von Chaudon, handelt das achte Gespräch vom Theater auf eine unbestimmte Art. — Reflex. mor. polit. histor. et litteraires sur le Theatre, p. Mr. l'Abbé de la Tour; Avign. 1763 - 1774. 12. 7 Th. (Der Verf. hat alles zusammen getragen, was wider das Theater sich sagen läßt, um die Schädlichkeit desselben für alle Menschen zu erweisen. Die historischen Nachrichten, unter welchen sich freylich auch viele, nichts bedeutende finden, sind das interessanteste darin.) — Regeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'etat civil, p. Mr. Laya, Par. 1789. 12. — — Von englischen Schriftstellern. Sehr zeitig ist das Theater in England schon Angriffen mancher Art ausgesetzt gewesen. Aber die mehrsten Mahle hat es sich, durch seine Ausgelassenheit, dieselben zugezogen, und größtentheils sind nur diese Ausgelassenheiten, nicht das Theater überhaupt bestritten worden. Die älteste von den, mir bekannten, dagegen gerichteten Schriften ist: The school of abuse, or a pleasant Invective against Poets, Pipers, Players, Jesters and such like Caterpillars of the Commonwealth, by Steph. Gosson, Lond. 1579. 8. und ebendesselben — Plays confuted in five Actions: proving that they are not to be suffered in a Christian Commonwealth, Lond. 1580. 8. (Der Verf. verdammt sie, weil ihrer wegen die Kirchen leer stehen, weil sie zu verbotenen Zusammenkünften gebraucht, und aufrührerische, unkeusche und schändliche Reden öffentlich darin geführt werden.) — Thom. Lodge, und Th. Heywood sollen diese Schriften, der eine in einem Treatise in defence of plays, der andre in einer Apology for Actors beantwortet haben; aber ihre Widerlegungen weiß ich nicht näher nachzuweisen. — The first Blast of retreat from Playes; The second and the third Blast . . . Lond. 1580. 12. (Die erste dieser Schriften ist mir nicht bekannt; in der zweyten wird das Theater als ein Verführungsmittel dargestellt; besonders ereifert der Verf. sich darüber, daß an den Sonntagen und so gar in Kirchen Schauspiele aufgeführt werden.) — Das, von W. Gager, im J. 1592 zu Oxford 4. herausgegebene, lateinische Schauspiel, Meleager, veranlaßte zwischen ihm, und dem D. J. Rainolds einen Briefwechsel über die Zuläßigkeit der Schaubühne, welcher Orf. 1629. 4. erschien, und worin Er die Gründe dafür in ein sehr gutes Licht gesetzt hat, ob er gleich zuletzt den Meinungen seines Gegners sich unterwirft. — Histriomastix, the Players-Scourge or Actor's Tragedy, by Will. Prinne, L. 1633. 8. (Der Verf. will aus den Kirchenvätern erweisen, daß alle diejenigen, welche Schauspiele schreiben, vorstellen, und vorstellen sehen, ewig verdammt sind; aber seine Seitenblicke auf den König und die Regierung, wegen ihrer Begünstigung der Schauspiele, zogen ihm ein hartes Geschick zu. Er wurde verurtheilt, an den Pranger gestellt zu werden, beyde Ohren zu verlieren, fünf hundert Pfund Strafe zu bezahlen; und sein Buch wurde durch den Henker öffentlich verbrannt. Er ertrug alles herzhaft, ließ aber nun mehrere dergleichen Schriften gegen die Sitten und Gebräuche der Zeit, und gegen die Regierung drucken, und zog sich dadurch noch härtere Bestrafungen zu, welche unstreitig die,, schon verhaßte, Regierung noch verhaßter machten, und vielleicht die Unruhen dieser Zeit sehr beförderten. Das Buch, an und für sich selbst, ist nicht allein sehr schlecht, sondern auch mit leidenschaftlicher Hitze und Bitterkeit, und nicht blos gegen Schauspiele, sondern auch gegen alle Arten von Musik, geschrieben. Es enthält übrigens mancherley Beyträge zur Geschichte des Drama in England. Beantwortungen desselben sind mir nicht bekannt. Die Schriftsteller glaubten vielleicht, daß die Regierung sie dieser Mühe überhoben hätte. Nur J. Shirley setzte seinem Bird in the Cage, Lond. 1633. 4. eine verhöhnende Zueignungs-

eignungsschrift an den unglücklichen Prinne vor.) — Im J. 1647 wurden, bekannter Maßen, alle Schauspiele verboten, und bis zur Wiedereinsetzung Carls des 2ten nur im Verborgenen gespielt; im J. 1662 wurde das Theater wieder hergestellt, und die Ausgelassenheit in den Stücken des Congreve, Vanbrugh, Wycherly u. a. m. veranlaßte die berüchtigte Schrift des Jer. Collier: A ſhort View of the immorality and profaneneſs of the engliſh Stage, Lond. 1698. 8. wider welche so gleich: — Amendments of Mr. Colliers falſe and imperfect citations, by Mr. Congreve, L. 1698. 8. — und The uſefullneſs of the Stage to the happineſs of mankind, to Government and to religion, by Mr. (John) Dennis, L. 1698. 8. erschienen, und auf welche Collier mit — The ancient and modern Stage ſurveyd 1699. 8. französisch von dem Jesuiten, Jean Courbeville, unter dem Titel: Critique du Theatre angl. comparé au Theatre d'Athenes, de Rome et de France, Par. 1718. 12. antwortete. (Was Collier in der ersten Schrift von den einzeln Stücken sagt, ist nicht ungegründet; aber die Folgen, welche er daraus gegen das Theater überhaupt zieht, sind eben so wenig bündig, als wenn man, aus den Predigten des P. Abraham von St. Clara, Schlüsse gegen alle Predigten machen wollte; und die ewigen Berufungen auf die Kirchenväter und die ersten christlichen Jahrhunderte zeigen eben so wenig Ueberlegung. Die Antwort auf die Schriften seiner Gegner ist mit mehr Einsicht, obgleich mit vielem Eifer geschrieben; und die Behauptungen der beleidigten Dichter, daß Darstellungen, wie die ihrigen, sehr lehrreich werden können, hinlänglich widerlegt.) — Einige Rücksicht auf Collier's Schrift hat Dryden in der Vorrede vor seinen Fables, Lond. 1699. 8. genommen; auch Vanbrugh wird eine Antwort darauf zugeschrieben, die mir aber nicht näher bekannt ist. — The Stage condemned, and the encouragement given to the immoralities and profaneneſs of the Theatre by the engliſh Schools, Univerſities and from the Pulpits cenſur'd, Lond. 1698. 8. (Ganz nach den Grundsätzen des vorhergehenden Verfassers, oder vielmehr des, immer noch nicht verrauchten Geistes der ersten Puritaner. Diese Schriften brachten, indessen, mancherley gute Wirkungen hervor. Cibber, in der Apology for his life, (S. 225. Ausg. von 1750) sagt, daß die dramatischen Schriftsteller von da an wären behutsamer geworden, und nicht mehr Ungezogenheiten für Witz ausgegeben hätten. Auch stimmten die darin geäußerten Gesinnungen so sehr mit den Gesinnungen des großen Haufens überein, daß die Regierung selbst gegen einige Schauspieler und Schauspielerinnen, wegen unanständiger Ausdrücke, Untersuchungen anstellen ließ, und Betterton und die Bracegirdle deswegen bestraft wurden. S. Gildons Compariſon between the two Stages, 1702. 8. S. 143.) — Defence of Stage-plays, Lond. 1707. 8. von Edw. Filmer, (Wahrscheinlicher Weise ist das Werk zuerst früher erschienen; denn es ist vorzüglich gegen Colliers Schriften gerichtet.) — In Ch. Powey's Unhappineſs of England ... Lond. 1701. 8. wird der, vorgeblich unglückliche, Zustand von England, zum Theil auf das Theater mit geschoben. — The abſolute unlawfullneſs of theatrical entertainements, by Wm. Law, Lond. 1712 und 1726. 8. — Ein, im J. 1729 in der eigentlichen Stadt London (in Goodmanns Field.) errichtetes Theater, brachte die Geistlichkeit in Harnisch; ein Prediger hielt eine Predigt dagegen, welche im J. 1730 gedruckt wurde; und die Regierung wurde um die Unterdrückung desselben ersucht. — Oration, being an Enquiry, whether the Stage can be made a ſchool of virtue, Lond. 1734. 8. (die Frage wird verneint) — Die im J. 1737 ergangene Parlementsacte, daß kein Stück, ohne Erlaubniß des obersten Kammerherrn, irgendwo gespielt, oder mehr Schauspielhäuser errichtet werden sollten, veran=

veranlaßte eine neue Vertheidigung des Theaters: — The usefulness of the Stage to Religion and Government, Lond. 1738. 8. — Answer to the question: whether it is lawfull for Christians to go to plays, Lond. 1757. 8. (Da ich die Schrift selbst nicht gesehn: so kann ich die nähere Veranlassung dazu nicht bestimmen.) — The importance and use of Theatres, Lond. 1758. 8. — Discourse concerning plays and players, L. 1759. 8. (Gegen dieselben.) — The Stage, the high road to Hell, Lond. 1767. 8. Frzsch. Par. 1770. 8. — Theatrical entertainement consistent with society, morality and religion, L. 1768. 8. (Widerlegung der vorigen Schrift.) — Anti-Drama, or some very serious thoughts and interesting reflections, resp. Theatres and theatrical exhibitions, Lond. 1788. 8. (Verdammung des Theaters.) — — **Von deutschen** Schriftstellern: Discursus, exhibens tres sermones de Comoediis, quorum primus Comoedias laudat, alter vituperat et damnat, tertius distincte respondet, Auct. Dan. Vetterus, Bas. 1619. 4. — De Comoedia, Disp. Auct. Iac. Tichler, Dav. 1670. 8. (Eine Samml. von Stellen von Kirchenvätern angewandt auf Zeiten, welche die Kirchenväter voraus zu setzen, nicht Einsicht genug hatten.) — Theatromania, oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen . . Ratzeb. 1681. 12 (von D. Ant. Reiser) (Auch hier spielen die Kirchenväter die Hauptrolle.) — Theatrophania, zur Vertheidigung der christlichen Schauspiele, insonderheit der musikal. Opern, Han. 1682. 8. von Mag. Chrstn. Rauch. (Widerlegung des vorigen.) — Der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophania kürzlich abgefertigt, Hamb. 1682. von dem erstern. — De moralitate ludorum scenicorum, Diss. Auct. Io. Schmidius, Lips. 1683. 4. (Der Verf. ein Theolog spricht dem Theater alle Moralität ab.) — Dramatologia ant. hodierna, d. i. Bericht von den Opernspielen . . ., von H. Elmenhorst, Hamb. (16[illegible]4. (Vertheidigung derselben.) — In Phil. Speners Consiliis theologic. findet sich über theatralische Vorstellungen, ein Bedenken vom J. 1688, so wie zwey von spätern Jahren, worin er sie nicht ganz verwirft, wenigstens nicht für sündlich hält, jedoch die Schulkomödien für unerlaubt erklärt. Seine Anhänger giengen aber, wie immer, weiter als er. In dem, „Glaubensbekenntniß der Pietisten in Gotha, 1693. 8.“ welches durch verschiedene Programme, von Seiten der herrschenden Parthey, über ihre Lehre von den weltlichen Vergnügungen und von den so genannten Mitteldingen, veranlaßt wurde, wird das Komödienbesuchen für eine Sünde ausgegeben; und auf eine Widerlegung desselben, unter dem Titel: Kurzes, doch schriftmäßiges Bedenken gegen das Gothaische Glaubensbekenntniß,“ ließen sie eine „bescheidentliche Verantwortung“ drucken, in welcher sie ihre Meinungen vertheidigten. Ueberhaupt kam die Frage vom Theater in sehr vielen Streitschriften zwischen den Pietisten und ihren theologischen Gegnern vor; und das Sonderbarste war, daß die so genannten Rechtgläubigen, welche sonst es zu verdammen gewohnt sind, sich dessen treulich annahmen. Zu diesen gehört, unter andern Sam. Schelwig in s. Synops. controversiarum sub pietatis praetextu motarum, gegen welche Heinr. Lysius eine Synopsin controversiarum a pietatis hostibus sub praetextu orthodoxiae motarum, und Joh. Wilh. Zierold eine Synopsin veritatis divinae, Schelwigii synopsi oppositam schrieb. Eben so weit trieb es Gottfr. Vokerot. Als er, wegen eines, im J. 1696 gedruckten Programs, in welchem er die Musik, als unanständig für große Herren dargestellt hatte (s. den Art. Musik.) deswegen von dem Concertmeister J. Bähr, und von Joh. Chrstph. Wenzel und Joh. Chr. Lorber in verschiedenen Schriften angefochten wurde, gab er, unter dem Titel: Mißbrauch der freyen Künste . . . Frft. 1697. 4. eine Schrift heraus, worin er die Komödie, mit

mit sammt der Musik, unter die verbotenen Dinge setzt; und ließ nicht allein gegen des erstern Widerlegung derselben, ein „Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Musik und Schauspiele, Opern, Komödien u. s. w.“ Frft. und Leipz. 1698. 4. sondern auch seine Grundsätze überhaupt, unter der Aufschrift: Aufgedeckter vergönnter Lust und Mitteldinge Betrug . . . ebend. 1698. 4. drucken. Hiewider ergriffen die Theologen, besonders M. Chrstn. Alb. Rothe, die Waffen, und von beyden Seiten erschienen über die Mitteldinge noch eine Menge Schriften, in welchen immer die Sache des Theaters mit behandelt wurde. — Libellus de Comoediis et Tragoediis, occasione L. XI. Tit. 40. Cod. de Spectaculis . . . Auct. Nic. Harres, Frcft. ad Moen. 1691. 8. (Sie werden mehr für schädlich als nützlich erklärt.) — De eo quod justum est circa ludos scenicos operasque modernas, Diss. G. Bertuch, Praes. El. Aug. Stryckio, Kil. 1693. 1713. 4. — In Tob. Pfanners Observat. eccles. Ien. 1694. 8. wird in der siebenten Bemerkung De ludis Christianis prohibitis gehandelt. — Die Vorrede vor der gefallenen und wieder erhöhten Eviana . . . von Gottfried Hofmann, Leipz. 1696. enthält eine Vertheidigung der Komödie, besonders derjenigen, welche geistlichen Inhaltes ist. — In G. Arnolds Wahrer Abbildung der ersten Christen . . . Leipz. 1696. 8. ist alles gesammelt, was die frühern Kirchenväter gegen die Schauspiele gesagt haben. — Um diese Zeit ungefähr kann Sam. Werenfels seine Oratio de Comoediis in dem 2ten Th. s. Dissertat. Amstel. 1716. 8. S. 341 gehalten haben. Deutsch ist solche in den Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, St. 32. S. 598 befindlich, und mit Anmerk. gab sie eben so Jm. Fr. Gregorius, Wittenb. 1750. 4. heraus; in das Engl. hat sie Duncombe übersetzt. (Es ist nichts als eine Vertheidigung der Schulkomödie.) — Zeugniß der Wahrheit wider die Komödie, von Joh. Jos. Winkler, Magd. 1696. 1723. 8. (Dem Verfasser zu Folge besteht die Wahrheit darin, daß die Komödie etwas abscheuliches ist, und diese Wahrheit hat er vorzüglich aus dem heil. Chrysostomus hergehohlt.) — Zeugniß der Wahrheit vor die Schauspiele oder Komödien . . . aus vieler Theologorum Zeugniß zusammengetragen, ebend. 1697. 8. und unter dem Titel: Curiöse und wohlerörterte Frage, ob Comödien unter den Christen geduldet . . . werden können per Namhoff (Hofmann) 1722. 8. und mit widerlegenden Anmerkungen, Augsb. 1724. 8. — Bey G. Grabovs Paraen. super vera docendi ratione in scholis, Frcft. 1701. 4. ist ein Iudicium de comoediis, worin die Schulkomödien verworfen werden, und welches ein andrer Schulmann, Paul Gumprecht, Deutsch mit Zusätzen, und Nic. Haasens Fragen von den Schulkomödien, Lauban 1702. 8. herausgab. — Dissertationes de ludis scenicis, Auct. Ioa. Ern. Segers, Regiom. 1702, 4. (Sammlung von Stellen aus den Kirchenvätern.) — Pro Comoedia, Oratio, von Pet. Burmann, Lugd. B. 1711. 4. Holl. ebend. (Eine sehr gute Vertheidigung der gesitteten Bühne.) — De ludis scenicis in republica Christiana non tolerandis, Auct. Ioa. Benj. Konhard, Lips. 1715. 4. — Eines vornehmen Theologen Bedenken von Schulkomödien . . . Halle 1721. und 1731. 8. (Der Verf. scheint sie nicht gänzlich zu verwerfen.) — Gedanken von den Komödien, aus K. Gottfr. Engelschalls Praejudiciis vitae herausg. von Joh. Kasp. Lessel, Dresden 1724. 8. mit Anm. worin er die Aussprüche der Verf. gegen das Theater zu widerlegen sucht. — Die entlarvte Eitelkeit der weltlichen Komödien, von Dav. Sig. Bohnstädt, 1725. 8. — In einem zu Goslar, 1727 erschienenen Program werden die Schulkomödien vertheidigt, welches Hier. Freyer zu Halle in einem andern Program, das sich in s. Programm. latino-germanis, Hal. 1731. 8. findet, widerlegt. — Das in unsern Operntheatris und Komödienbühnen besiegte Christenthum und siegende Heidenthum . . . von

von M. Heinr. Fuhrmann, 1727. 8. und von eben demselben; Die an der Kirche Gottes gebaute Satans-Kapelle.... 1729. 8. (Das erste ist in Gesprächen, und beyde in einem vermeintlich witzigen, unerträglichen Tone abgefaßt.) — Joh. Chrstph. Köcher zu Osnabrück gab 1732 zu Osnabrück eine Einladungsschrift von dem vermeinten Nutzen der Komödien in den Uebungen der Beredsamkeit heraus. — Erbauliches Gespräch, in welchem von der Moralität der Komödien gehandelt, und auf die Einwürfe derjenigen, so dieselben vertheidigen, aus Gottes Wort gründlich geantwortet wird, Jena 1732. 8. — Praelect. litter. pro comoed. et lud. theatral. von J. G. Altmann, im 3ten B. S. 394 des Tempe Helvet. Tig. 1735-1742. 8. 6 Bde. — M. Gottfr. Heinitz zu Camenz ließ 1740 und 1742 ein paar Einladungsschr. drucken, worin er von dem Nutzen der Schulcomödien zur Bildung in der Beredsamkeit, und von der, bey Komödien geistlichen Inhaltes, nöthigen Behutsamkeit handelt. — Christliche Gedanken von den eiteln Schauspielen und Komödien, Regensb. 1749. 8. — Von Gellerts Briefen, Leipz. 1751. 8. handelt einer von der Komödie und dem Nutzen derselben. — Beichte eines christlichen Komödianten an Gott bey Versagung der Communion, von Uhlig, 1752. 8. und 1772. 8. (Dieses Gedicht machte, zu seiner Zeit, viel Aufsehn; unter mehrern Schriften veranlaßte es:) — Unvorgreifliche Gedanken über die Frage, ob ein Komödiant zur öffentlichen Kommunion zuzulassen . . Strasb. 1752. 8. — Zufällige Gedanken über die teutsche Schaubühne zu Wien, 1760. 8. von Engelschall (Wider das Ungesittete und Unsittliche des dortigen Theaters.) — In den Memoires de l'Acad. de Berlin vom J. 1760 finden sich, von Joh. G. Sulzer, Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst, welche Deutsch im ersten Th. s. Vermischten Phil. Abhandl. S. 148 der zweyten Aufl. stehen. — Im 6ten Th. der Mosheimschen Moral von D. Miller, 1762. wird, von der Bühne, in einem Gespräch, gehandelt, wo-in man Kenntniß des Theaters, und Kenntniß der Geschichte, und Kenntniß der menschlichen Natur vermißt. Der Innhalt desselben ist, indessen, in der Schrift, Von dem rechtmäßigen Gebrauche der Zeit und unschuldiger Ergötzlichkeit 1775. 8. von neuem erschienen. — Die Vorrede vor G. Lindners Schulhandlungen, Königsb. 1762. 8. handelt ganz gut von dem Nutzen der Schauspiele für die Erziehung. — Sendschreiben für die Sittlichkeit der Tragödie, in dem zweyten St. des siebenten Bandes der Bibl. der sch. Wissensch. (Der Zwek des Trauerspieles soll Tugend seyn.) — Gedanken von dem wahren Werth des Theaters, von Albr. G. Walch., Schleus. 1765. 4. (Wenn das Theater selbst nicht mehreren Werth hätte, als diese Gedanken: so würde es freylich wenig Werth haben.) — Die vier, ohne Nahmen des Verfassers, mit der Aufschrift Neue Lustspiele, Bremen 1768. 8. herausgegebenen dramatischen Arbeiten des Prediger Joh. Ludw. Schlosser veranlaßten einen lebhaften Streit; der erste, Pasquillartige, Anfall geschah in der Zigraschen Zeitung; hierauf erschien eine „Vertheidigung des P. Schlosser, . von J. H. V. Nölting, Hamb. 1769. 8. und gegen diese: — Bescheidene Prüfung dieser Vertheidigung, ebend. 1769. 8. von einem Prediger Buchenröder, auf welche der erste mit einer — Zugabe zu der Vertheidigung des P. Schlosser 1769. 8. antwortete. Nun trat Joh. Melch. Götze mit seiner — Theolog. Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage, ob ein Geistlicher . . . die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben und drucken lassen, und die Schaubühne, so wie sie jetzt ist, vertheidigen . . . könne, Hamb. 1770. 8. hervor. (Hätte Götze ein wenig von dem Geiste, der ihm und mehrern ein Aergerniß war und ist, ein wenig philosophischen Geist besessen: so würde er die Fragen: Ob den Menschen Erhohlung und Zeitvertreib nöthig sey? ob das gebildete Theater ihm nicht den bessern und anstän-

anständigsten gewähre? ob dieser nicht seine Denkart zugleich bilden und bessern, und ob volkreiche Städte öffentlichen Zeitvertreib entbehren können, oder ob sie nicht, bey Mangel desselben, auf viel nachtheiligere verfallen müssen? u. d. m. nicht übergangen haben; aber er konnte nur declamiren, poltern und lästern: und sein theologischer Eifer verleitet ihn nicht blos zu wahren Albernheiten, als, daß die Schaubühne das Wohl ganzer Staaten untergrabe, daß man nicht, durch Darstellung von Thorheiten, den Menschen Gelegenheit geben müsse, über diese zu lachen, weil sie dabey ihre eigenen vergäßen; daß man ja, was man im Theater höre, in viel kürzerer Zeit, zu Hause lesen könne, u. d. m.) sondern auch zu offenbaren Unwahrheiten, als daß die Candidaten zu Hamburg sich eidlich verpflichten müßten, keine Komödie zu besuchen.) — Nachricht an das Publikum, betreffend H. Götze theologische Untersuchung ... von J. L. Schlosser, Hamb. 1770. 8. (Ausser historischen Nachrichten über diesen Streit und die Veranlassungen dazu, wird auch die Bühne hier dadurch vertheidigt, daß sie Thorheiten rüge, welche der Sittenlehrer nicht rügen könne, daß Lustigkeit noch nicht Sünde sey, u. d. m.) — Zwote Vertheidigung des H. P. Schlosser von J. H. V. Nölting, Hamb. 1770. 8. (Joh. M. Götze, wird Schritt für Schritt darin widerlegt) — Zu dieser Schrift erschien eine Beylage ... von M. Pet. Herm. Becker, Lüb. 1770. 8. worin A. Nöltings Absichten bey s. Vertheidigung verdächtig gemacht wurden, und auf welche er in der Zugabe zu der zweyten Vertheidigung, Hamb. 1770. 8. antwortete. — Beurtheilung einer Schrift, welche den Titel führt: Götzens Untersuchung ... Gött. 1770. 8. Ist das Gutachten der Göttingschen Theologischen Facultät über diesen Streit, und von D. Gottfr. Leß abgefaßt. (Melch. Götze hatte sich es ausgebeten; aber der Verf. desselben hätte immer, wenn er auch seinem Mitbruder nicht absprechen wollen, es mit mehrerer Bestimmtheit und Einsicht abfassen sollen. Es wird darin, unter andern, eine moralische Vollkommenheit, vom Theater gefodert, nach deren Maßstabe, wenn man ihn, z. B. auf Predigten anwendete, diese größtentheils eben so mangelhaft seyn würden, als, ihm zu Folge, das Theater ist; eine Vollkommenheit, die obendrein lange nicht so gut vom Theater sich fordern, oder vielmehr weit weniger mit der Wesenheit desselben sich vereinen läßt, und verträgt, als eine ihr verhältnißmäßige Vollkommenheit, mit Rechte, von der Kanzel gefordert werden kann. Weil die Eiche nicht eine Ceder ist; so soll sie etwas ganz unrechtes seyn! Um das Theater, so wie jede andre Sache, gehörig zu beurtheilen, um die dramatischen Producte richtig zu classificiren, muß man es studiert haben; und da die Geistlichen selten oder nie Anspruch auf dieses Studium machen, so erklären sie dadurch sich selbst für unfähig zum Richteramt darüber. Und das, darauf so wenig paßliche, und in Ansehung desselben, so schiefe, ihm so oft von den Theologen untergeschobene, oder vorgeschriebene Ideal, muß natürlich auf den Gedanken führen, daß sie es für eine Art von Nebenbuhler ansehen, und daß nur hieraus ihre Gesinnungen gegen dasselbe entspringen.) — Lic. Simon Katzeberger Jun. Anrede an alle seine Mitbürger in und ausser Altona ... Berl. 1770. 8. (Eine wohlverdiente Parodie jenes Gutachtens, welche auch als Vorrede vor dem Vademecum steht.) — Vertheidigung der Spiele, Tänze, Schauspiele ... nebst einer Anweisung wie man an selbigen ohne Versündigung Antheil nehmen könne, s. l. 1770. 8. (Die Einschränkungen, unter welchen der V. die Vergnügungen erlaubt, sind sehr billig.) — Die Pflichten des christlichen Dichters im Dramatischen, von J. B. Kölbele, Frft. 1769. 8. (Es ist schwer, zu bestimmen, was der Verf. will. Der christliche Dichter soll, z. B. seine Helden aus der Kirchengeschichte nehmen, soll christliche Tugend und sogar Bußkämpfe schildern, und doch wieder, um der lüderli-

chen Schauspiele willen, die Christentugend von der Bühne lassen, u. d. m.) — Theoph. Sinceri Sendschreiben an einen Freund .... ob man aus einer Komödie mehr lernen könne, als aus einer erbaulichen Predigt, Leipz. 1770. 8. (Seichtes Geschwätz.) — In einer von Jos. v. Sonnenfels, zu Wien im J. 1769 gemachten „Vorstellung an den Hof, ist der Satz, daß öffentliche Ergötzungen den guten Sitten nicht entgegen laufen dürfen, sehr gut ausgeführt. — Vom Nutzen und Schaden dramatischer Spiele, ein Programm von Mart. Oehlers, Oldenb. 1770. 4. und in s. Schulschriften, Flensb. 1776. 8. (Auch hat ebenderselbe in den Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 B. sich weitläuftiger über die Moralität des Theaters ausgelassen. Ihm zu Folge hindert dasselbe die Menschen an der Besorgung ihrer nöthigen Geschäfte, verleitet zum Spotte überhaupt, besonders über Dinge, welche Mitleid verdienten, reizt zur Wollust, verführt zu Ränken, oder macht die Menschen ungesund, melancholisch, schlaff, unzufrieden mit der wirklichen Welt, oder macht sie eitel, mit einem Wort, es wirke mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Die Schulkomödien verwirft er gänzlich; das Theater überhaupt will er, indessen, doch nicht abgeschaft, sondern verbessert haben.) — Im 4ten Bde. des Wochenblattes ohne Titel, Nürnb. 8. ist ein Aufs. Ueber den Nutzen einer guten Schaubühne, in welchem dieser Nutzen darin gesetzt wird, daß elende Gesellschaften dadurch zerstört, und Verschwendungen verhütet, so wie allerhand gute Gedanken dadurch verbreitet werden können. — Nöthige Vorsichtigkeitsregeln bey Ergötzungen, eine Predigt von W. Lüdecke, Magd. 1772. 8. (Sie ist vorzüglich gegen die Komödie gerichtet, durch welche man, nach des Verf. Meynung, die Empfindung für erhabene Gegenstände verliert, blos fleischliche und sinnliche Rührungen erhält, u. s. w. Sie veranlaßte eine Menge Schriften, als: — Beleuchtung der nöthigen Vorsichtigkeitsregeln — Handlaterne zur Beleuchtung — Acht Groschen zur Verbesserung der Handlaterne — Ermahnung des Beleuchters an den Handlaternenmacher — und Schreiben über die Lüdeckischen Streitigkeiten, die ohne sonderlichen Werth sind. — in dem 2ten St. des ersten Bandes der Allgemeinen Bibliothek für das Schul- und Erziehungswesen, werden, in einer besondern Abhandlung die Schulkomödien vertheidigt. — Ueber den Werth und zur Berichtigung der Gefühle vom Theater herab, Berl. 1774. 8. von K. Chrstph Reiche (Der Verf. will, wie schon Basedow vom Theater herab, moralische Reden gehalten haben.) — Von der wahren Güte der Schauspiele für beyde Partheyen, von D. Joh. Frdr. Teller, Leipz. 1776. 8. (Der Verf. schreibt dem Theater blos Vergnügen zu, und dieses erlaubt er; aber den Nutzen spricht er ihm ab, und vergißt also, daß ein gesittetes Vergnügen von dem größten Nutzen ist.) — Unmaßgebliches Gutachten über D. Tellers Abhandl. Leipz. 1777. 8. (Dem Verf. ist D. Teller zu nachsichtig.) — Brief über das Theater und die Schauspieler, München 1777. 8. (Enthält unter andern eine Classification der Theatergegner, um die Schauspieler über die Geringschätzung derselben zu trösten.) — Von dem Hauptzweck der dramatischen Poesie, ein Aufs. von Mich. Hißmann, im December des deutschen Museums, vom J. 1777, gehört in so fern auch hieher, als der Verf. darin zu erweisen sucht, daß, wenn die Beförderung der Tugend gleich nicht der erste, sie doch der wichtigste Nebenzweck des Theaters seyn müsse. — Ueber den Werth der Bühne, als gymnastische Uebung, von G. W. F. von Uetterodt, Jena 1777. 4. — Ueber die Moralität und Vortheile des Theaters, eine Abhandl. von C. G. Rössig, bey s. Versuch im musikal. Drama, Lübeck 1779. 8. (Diese Vortheile sind: Beförderung der Menschenkenntniß, und die natürlichen Folgen hievon, anständiges Vergnügen, Bildung für die Gesellschaft, u. d. m.) — Was kann eine gute stehende Schaubühne eigent-

eigentlich bewirken? von Fedr. Schiller, im 1ten Hefte der Thalia. — — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß für und wider das Theater noch manches, gelegentlich, in Vorreden, Gedichten, moralischen Schriften, Predigten, u. d. m. gesagt worden, welches besonders anzuzeigen, hier nicht der Ort ist. In der angeführten Schrift, Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle, 1780. 8. ist vieles davon beygebracht. Ich will nur noch bemerken, daß, unter mehrern, zwey Männer, welchen keine Parthey Einsicht und Frömmigkeit abgesprochen hat, die HH. Joh. Adolph Schlegel und G. J. Zollikofer, der erste in s. Batteux Th. 1. S. 332. Ausg. von 1770 in der Anm. und der andre in s. Betrachtungen über das Uebel in der Welt, S. 122. Leipz. 1777. 8. der Schaubühne haben Gerechtigkeit wiederfahren lassen. — —

Besondre **Sammlungen von dramatischen Gedichten** sind sehr viele vorhanden. Von den dramatischen Dichtern der **Griechen** zwar keine im Original, aber doch in Uebersetzungen; als in **französischer** Sprache: Theatre des Grecs p. le P. Pierre Brumoy, Par. 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. (Ganz übersetzt sind darin nur der Oedip, die Elektra und der Philoktet des Sophokles, und die Opfernden, Elektra, Hippolyt, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris und die Alceste des Euripides; aus den übrigen Stücken dieser Dichter, so wie des Aeschylus und Aristophanes, hat Brumoy nur kürzere oder längere Auszüge geliefert. Uebrigens sind Abhandlungen über das griechische Theater, über den Ursprung der Tragödie, über die Vergleichung des alten und neuen Theaters, über die griechische Komödie, über das Satyrspiel, so wie Auszüge aus den Nachahmungen späterer, besonders französischer, Dichter dabey befindlich. Die Uebersetzung ist weder getreu noch schön.) **Englisch**, von Miß Charl. Lenor, mit mancherley Verbesserungen von Johnson, Orvero, Grainger, u. a. m. erschien das Werk, Lond. 1760. 4. 3 Bde. und augmentée de traductions entières des pieces greques dont il n'existe que des extraits dans les edit. preced. p. MM. de Rochefort et du Theil, Par. 1785-1789. 8. 13 Bde. — Wegen Uebersetzung einzeler Stücke, und der Uebersetzungen in andre Sprachen, s. die Artikel dieser Dichter. —

Vermischte Sammlungen von **italienischen** dramatischen Stücken: Bibliot. Teatrale, scelta e disposta da Octav. Diodati . . . Lucca 1762-1773. 8. 12 B. (Jeder Band enthält eine Tragödie, eine Oper, ein Original oder übersetztes Lustspiel, u. d. m. Auch sind Nachrichten von den Verfassern und Abhandlungen aller Art dabey befindlich.) — Besondre Sammlungen von Trauerspielen sind, bey dem Art. **Trauerspiel** angezeigt. —

Die Sammlungen von **spanischen** dramatischen Stücken finden sich bey dem Art. **Comödie** S. 551. —

Sammlungen von **französischen** Stücken: Theatre françois, Par. 1718. 12. (Wie viel Bände es enthält, weiß ich nicht, da ich es nicht gesehen.) — Theatre franc. contenant les meilleures et les plus nouvelles pieces de Theatre, Par. 1735. 12. 12 B. — Nouv. Theatre françois, Haye 1733-1743. 12. 12 Bde. — Nouveau Theatre franc. depuis 1740-1748. Par. 12. 8 Bde. — Esprit des Traged. et Tragicomed. depuis l'an 1630. jusqu'à 1761. Par. 1762. 12. 3 Bde. — Theatre françois . . . Par. 1769. 12. 14 B. (Ausser einer Sammlung derjenigen Stücke, welche sich auf dem Theater erhalten haben, enthält es auch Nachrichten von ihren Verfassern, und dem Theater überhaupt, so wie Lebensbeschr. von Schauspielern.) — Chef d'oeuvres dramatiques . . . Par. 1773. 4. 2 B. mit K. von Marmontel herausg. mit Abhandlungen über das System, den Ursprung und Fortgang der dramatischen Dichtkunst, und über das Trauerspiel, welche Deutsch, unter der Aufschrift: Ueber die dramatische Dichtkunst, Leipz. 1774. 8. erschienen. — Rec. des meilleures pieces depuis Rotrou jus-

jusqu'à nos jours, Lyon 1781. 8. 6 B. (Die Auswahl der Stücke ist nicht die bessere.) — Petite Bibliotheque des Theatres, contenant un recueil des meilleures pieces du Theatre françois, tragique, comique, lyrique et bouffon, depuis l'origine des spectacles en France jusqu'à nos jours, Par. 1783. u. f. 16. jährlich 13 Bde. und überhaupt 65 Bde. (Ausser den Stücken selbst, sind auch Nachrichten von den Verf. und allerhand Beytr. zur Geschichte des Drama dabey befindlich.) — Uebrigens können dergleichen Sammlungen, besonders aus frühern Zeiten, leicht noch mehrere vorhanden seyn. Die von einzeln Gattungen gemachten sind bey den Art. **Comödie**, S. 562. **Oper**, und **Operette**, — — so wie die, aus dem **Italienischen**, **Spanischen** und **Englischen** gezogenen **Uebersetzungen** dramatischer Stücke bey dem erstern Artikel, S. 533. 552. 571. angezeigt. Aus dem **Deutschen** sind folgende vorhanden: Theatre allemand . . p. M. C. D. Amsterd. 1769. 12. (Gottscheds sterbender Cato, Gellerts Betschwester und kranke Frau.) — Theatre allemand, ou Rec. des meilleures pieces dramatiques, tant anc. que modernes . . . precédé d'une dissertation sur l'origine, les progrès et l'etat actuel de la poesie theatrale en Allemagne, p. MM. Junker et Liebault, Par. 1772. und 1785. 12. 4 B. — Nouv. Theatre allemand, p. Mr. Friedel, Par. 1781. u. f. 8. 12 B. — —

Sammlungen dramatischer, **Englischer** Stücke: **Von ältern**: The origin of the English Drama, illustrated in its various species, viz. Mystery, Morality, Tragedy and Comedy, by specimens from our earliest writers . . . by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. 3 B. Die Stücke sind Candlemass - day, or the Killing of the children of Israel, von Jf. Parfre, v. J. 1512. Every Man, a Morality; Hycke - Scorner, a Morality; Lusty Juventus, a Morality von R. Wever; Gammer Gurtons Needle, v. J. 1551. A lamentable Tragedy, mixed ful of pleasant mirth . . of Cambises King of Persia, von Th. Preston ums J. 1561 The spanish Tragedy von Th. Kyd ums J. 1590. The love of K. David and fair Bethsabe von G. Peele ums J. 1579. The Tragedy of Soliman and Perseda ums J. 1599. The Trag. of Ferrex and Porrex ums J. 1561. Supposes a Comedy, aus dem Ital. des Ariost, von G. Gascoigne 1566. Satiro-mastix, or the Untrussing of the humorous Poet, von Th. Dekker, 1602. The return from Parnassus, 1606. A pleasant comedy, Wily beguiled 1606.) — A select collection of old plays . . . Lond. 1744. 8. 12 B. Mit veränderter Ordnung, Weglassung einiger, und Aufnahme anderer Stücke, 1780. 8. 12 Bd. Diese letztere Ausgabe enthält Arbeiten von Joh. Bale, a Trag. manyfesting the chefe promyses of God; J. Heywood, The four P's, Rich. Edwards, John Lyly, Rob. Wilmot, Th. Kyd, Chr. Marlow, Th. Dekker, J. Marston, G. Chapman, Cyril Tourner, Lev. Machin, G. Wilkins, Ant. Brewer, Th. Middleton, Lod. Barry, J. Webster, Rob. Tailor, Th. Heywood, J. Cooke, Tomkis, Will. Rowley, Jasp. Fischer, J. Ford, Th. May, Jam. Shirley, Will. Davenant, Th. Nabbes, Th. Randolph, Jasp. Maine, Will. Habington, Sh. Marmion, J. Sukling, Will. Cartwright, Rich. Broome, Rob. Davenport, Th. Killegrew, Sam Tuke, G. Digby und eines von Johnson, Fletcher und Middleton zus.) — Six old plays on which Shak. founded his Measure for Measure, Com. of Errors, Taming the Shrew, K. John, K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. Lond. 1779. 8. 2 B. — **Von neuern Stücken**: Collection of Plays . . . Lond. 1720. 8. 16 B. — The brittish Stage, or Collect. of the best modern acting plays, Lond. 1752. 8. 6 B. — Collection of choice plays, Lond. 1755. 12. 5 Bde. — The Beauties of the English Stage. Lond. 1756.

1756. 8. 3 B. — The English Theatre, consisting of 20 Comedies and 10 Traged. Lond. 1760. 12. 8 Bde. — The brittish Theatre, or select Works of dramatic Poets, Edinb. 1768. 12. 10 B. 1776. 12. 10 B. — The new english Theatre, trag and comic. containing the most valuable plays, which have been acted on the english Stage, Lond. 1776. 12. 12 B. — Collection of Plays for the Theatre, Lond. 1777. 8. 13 Bde. — New brittish Theatre, by Mr. Bell, L. 1778 und 1788. 12. 21 Bde. — Collection of the most esteemed plays and farces, Edinb. 1782. 12. 4 B. — New brittish Theatre, consisting of 56 Traged. and Comedies, Edinb. 1787. 12. 14 Bde.

Sammlungen von dramatischen deutschen Stücken. Den Anfang dazu mache immer Joh. Chrstph. Gottscheds deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten, Leipz. 1740 u. f. 8. 6 B. — Schauspiele, welche auf der Schönemannschen Schaubühne aufgeführt worden, Frft. und Leipz. 1748 u. f. 8. 6 Th. (Sie bestehn größtentheils aus Uebers.) und Joh. Frdr. Schönemanns neue Sammlung von Schauspielen, Hamb. und Rostock 1754 = 1765. 8. 3 B. — Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern, Wien 1749 = 1764. 9. 12 B. Um die Reihe nicht zu unterbrechen, will ich gleich die folgenden Sammlungen für diese Bühne folgen lassen, als 2) Neue Sammlung von Schausp. welche zu Wien aufgeführt worden, Wien 1764 = 1768. 8. 12 Th. 3) Neues Theater von Wien... W. 1769. 8. 8 Th. 4) Neue Schausp. aufgef. auf dem K. K. Theater, Presb. 1772 = 1775. 8. 12 Th. 5) Neues Wiener Theater, W. 1775 = 1777. 8. 6 Th. 6) K. K. Nationaltheater, Wien 1778 = 1781. 8. 6 Th. 7) KK. National Hoftheater, W. 1783 = 1785. 8. 6. Th. — Theater der Deutschen, Berl. und Königsb. 1762 = 1783. 8. 20 Th. und als Fortsetzung davon: Neues Theater der Deutschen, Königsb. 1783. 8. 2 Th. (Die Auswahl ist wohl nicht immer die glücklichste.) — Neueste Sammlung von Theaterstücken, Frankf. 1775 u. f. 8. 5 Bde. — Neue Schausp. aufgef. auf dem Theater zu München, Augsb. 1775 = 1786. 8. 12 Th. und eine Fortsetzung 1787 = 1790. 8. 4 Th. — Sammlung neuer Originalstücke für das deutsche Theater, Berl. 1777 = 1778. 8. 2 B. — Hamburgisches Theater, Hamb. 1776. u. f. 8. 4 B. (Eine der besten Sammlungen) und Samml. von Schauspielen für das Hamburgische Theater, von Schröder, Schwerin 1790. 8. 1ter Th. — Gesammelte Schauspiele für das deutsche Theater, Frft. 1779 u. f. 8. 4 Th. — Sammlung der neuesten und besten Schauspiele, Maynz 1788 = 1789. 8. 6 Bde. — — Die, aus dem **Französischen** und **Englischen** übersetzten Sammlungen von Schauspielen sind, bey dem Art. Komödie, S. 564 und 571 angezeigt. — —

Dreyklang.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verschiedenen Intervallen bestehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeschränkt, in denen die drey vornehmsten consonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen diesen Accord den harmonischen Dreyklang; aber auch ohne dieses Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldeten drey Hauptconsonanzen bestehenden Accord, blos mit dem Nahmen Dreyklang.

Dieser Dreyklang ist von dreyerley Art: a der große *) oder harte, da der Octav und der reinen Quinte die große Terz beyfügt wird; b der kleine oder weiche, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz steht; und c der verminderte, in welchem zu
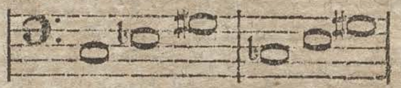
Aaa 4

*) Diese drey Arten des Dreyklanges sind in der am Ende dieses Artikels stehenden Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird.

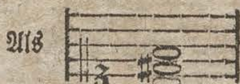
Der erste bestimmt die große oder harte Tonart*), der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber bestimmt keine besondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige besondere diatonische Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde seine besondere Tonleiter haben, wenn man in den diatonischen Tonleitern der sieben Haupttöne, die noch fehlende Consonanz 6:7 oder die kleinste Terz einführen wollte. Es ist schon im Artikel Consonanz angemerkt worden, daß diese kleineste Terz von den besten unter den neuen Harmonisten für eine Consonanz gehalten werde. Hätte man sie noch in das System aufgenommen, so würde zwischen A und B noch eine Sayte hineingekommen seyn, die wir mit ᵇB bezeichnen wollen; sie würde gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem Noten-System, das im Artikel Consonanz **) steht, zu sehen ist. Alsdenn wäre der Accord E, G, ᵇB, der verminderte Dreyklang. Diesem Dreyklang kommt in unsrer diatonischen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, sehr nahe. Daher der Accord H, d, f, wirklich für den verminderten Dreyklang zu halten ist, weil die Terz d-f, $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{1}{84}$ unterschieden ist. Da aber von diesem Dreyklang in einem besondern Artikel gesprochen wird †), so sind hier nur die beyden erstern in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte c-Gis offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Accorde keineswegs zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-System ankäme, so müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde.
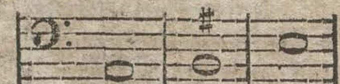


für Dreyklänge halten.
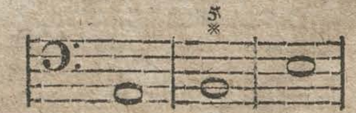
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz consonirend ist, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.

Als 

Die eine oder andre dieser über einander liegenden Terzen ist immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man spielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht statt hat. Dieses fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, so oft die große Terz zufällig über der Baßnote steht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn sie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieser Gang vorkommt,



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß also bezeichnet wäre:



Also giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre,

*) S. Tonart.
**) S. 574.
†) S. Verminderter Dreyklang.
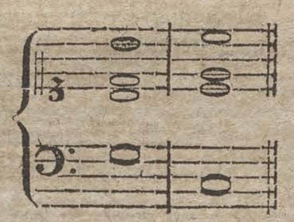
andre, die man für consonirend halten könnte.

Es ist schon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß unter allen dreystimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenste Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden sey. Hieraus läßt sich der Gebrauch des Dreyklanges bestimmen.

Er schiket sich 1) beym Anfang eines jeden Tonstüks, und zwar auf der Tonica desselben; denn dadurch wird das Gehör sogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey wesentlichen Töne desselben wirklich höret, sondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch schon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieser Harmonie die größte Ruhe ist, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges so befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen ist; damit die Tonleiter dieses Tones dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beym Schluß eines Hauptabschnittes; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines solchen Abschnitts dadurch fühlbar wird.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle seine drey Consonanzen bey sich; die Terz allein ist ihm unentbehrlich, weil sie die Tonart bestimmt; von den beyden andern Intervallen kann eines weggelassen, und dafür ein andres verdoppelt werden. Dieses wird sogar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erscheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d *), oder mit zwey Octaven e, oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es ist aber bey besondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen soll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutsamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortschreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darin man ist, nicht verdoppeln. Denn da sie das Subsemitonium des Tones ist, der im nächsten Accord angeschlagen wird, folglich über sich treten muß, so würden durch diese Verdopplung verbotene Octaven entstehen, wie an diesem Beyspiel zu sehen ist:



Aus eben diesem Grunde geht es selten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Baß mit ♯ angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn diese zufällig eintretende Terz ist das Subsemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde also durch ihre Verdoppelung die schon erwähnte verbotene Fortschreitung verursachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann,
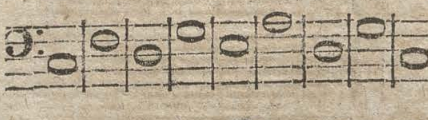
*) S. Accord S. 19 f.
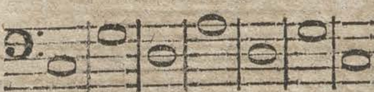
*) S. die Tabelle.

kann, ohne daß er seine consonirende Harmonie verlieret, so wol die Terz, als die Quinte desselben in den Baß setzen. Im ersten Fall entstehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und in andern die consonirenden Quart-Sextenaccorde, l, m, n.

Von dem Gebrauch dieser Accorde wird in ihren besondern Artikeln gesprochen.

Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, so wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutsamkeit auf andre Accorde fortschreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, so ist es eben so viel, als wenn man lauter Schlüsse und Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demselben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt ist. Solche Folgen von Schlüssen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten herauffsteigt und fällt. Als:





Allein dergleichen Fortschreitungen können selten nützlich seyn, weil sie gar zu einförmig sind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweise zurük gehen. Denn folgende Fortschreitungen sind gut:



*) S. die Tabelle.

Wenn man nun einen Accord von fallender Terz überspringt, so kann folgende Fortschreitung entstehen:

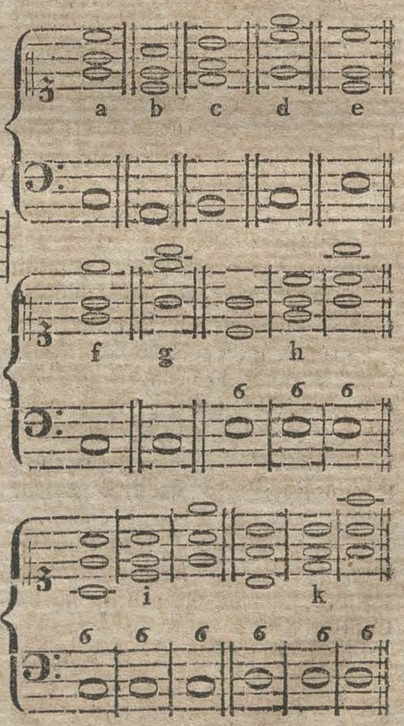


Auf diese Weise kann man mit Accorden bisweilen stufenweise in die Höhe kommen.

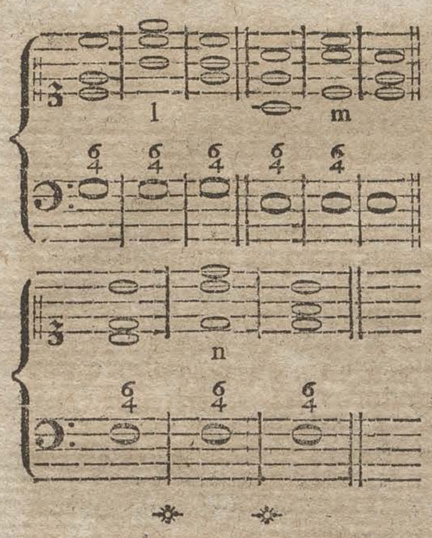
Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu steigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, so wie von der Fortschreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte gesprochen *).

Tabelle der Dreyklänge.

und aller daher entstehenden consonirenden Accorde.



*) S. Fortschreitung.



Von dem harmonischen Dreyklange handelt, unter andern, J. A. Scheibe, im 1ten Theile seines Werkes, Ueber die musikalische Composition, Leipz. 1773. 4.

Dreyschlitz.

(Baukunst.)

Eine Zierrath an dem Fries der dorischen Gebälke *). Es ist zu vermuthen, daß in den ältesten Zeiten der Fries nichts anders gewesen ist, als der Raum zwischen dem Unterbalken und dem Kranz, den zuweilen die Köpfe der Querbalken, zum Theil der leere Raum zwischen denselben eingenommen haben. Von diesen Balkenköpfen sind die Dreyschlitze oder Triglyphen entstanden, und geblieben, nachdem der Zwischenraum ausgemauret worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum senkrecht herunter gehende Schlizze gemacht, damit das Wasser desto leichter davon ablaufe und sich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, so ist zu vermuthen, daß man auf etwas andres gefallen seyn würde, wie man denn noch jetzt an alten hölzernen Häusern die Balkenköpfe mit Rosen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen stehenden oder hangenden Tropfen scheinen es noch mehr zu bestätigen. Man findet schon die Spuhren der Dreyschlitze, sowol als der Verzierungen der Zwischentiefen in einem sehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Taetyra ist.

Ursprünglich sind also die Dreyschlitze Balkenköpfe, welche mit drey gerade herunterlaufenden prismatischen Schlitzen vertieft sind. Man hat nachher, da sowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwischen, mit Steinen bedeckt und zugesetzt worden, die Dreyschlitze und Zwischentiefen, als Zierrathen des Frieses beybehalten. Allein es läßt sich nicht sagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben sey. So viel ist aber gewiß, daß dadurch die dorische Ordnung überhaupt ein gutes Ansehen bekömmt, und daß die Dreyschlitze und die darunter hängenden Tropfen, als die einfachesten geschnitzten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Ansehen geben.

Die griechischen Baumeister haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyschlitze in ihren Verhältnissen von den Zwischentiefen unterschieden. Diesen haben sie die Form eines gleichseitigen rechtwinklichten Vierecks gegeben, da sie die Dreyschlitze etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieses als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite sich wie 3 zu 2 verhalten, diese aber ein Model seyn müsse. Allein diese Regel ist von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhält-

*) S. die Figuren in den Artikeln, Dorisch und Gebälke.

hältnisse können statt haben, wenn sie nur größer als 2 : 1, und kleiner als 6 : 5 sind. Es ist kaum zu begreifen, wie die Hochachtung für die griechischen Verhältnisse, auch da, wo sie die Natur nicht zum Grunde haben, so viel neuere Baumeister hat zwingen können, das so sehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das sich, wie wir bald sehen werden, zu so wenig Säulenweiten schiket. Goldmann verwirft daher diese Einschränkung, die Vignola, Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

Das Vitruvische Verhältniß ist darin unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der wesentlichsten Regeln der Baukunst gegründet ist. Denn es ist ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den ersten und dritten Dreyschlitz, so wird die Säulenweite von fünf Modeln; setzet man sie aber immer unter den fünften Dreyschlitz, so wird die Säulenweite von zehen Modeln; und von funfzehn, wenn man immer unter den siebenten Dreyschlitz eine Säule setzet. Mithin können in der dorischen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von fünf, zehen und funfzehn Modeln statt haben, welches die Bogenstellungen sehr ungeschikt macht.

Dieser Unbequemlichkeit abzuhelfen hat Goldmann verschiedene Verhältnisse angenommen. Erstlich behält er die Vitruvischen für die bemeldeten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darin die Dreyschlitze etwas kleiner sind, dieses schiket sich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyschlitze zur Breite sich verhält, wie 4 zu 3. Dieses schiket sich auf sieben Model Säulenweite. Durch diese weise Abweichung von einer ohnedem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldmann so viel erhalten, daß er die dorische Ordnung überall anbringen kann, und der so sehr mühsamen Verstekung der Fehler, die andern Baumeistern so sauer wird, so bald sie von den drey Vitruvischen Säulenweiten abgehen müssen, überhoben ist.

Die Erhöhung zwischen den Schlitzen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyschlitze, sein Capiteel.

Dreystimmig.

(Musik.)

Ein Tonstük ist dreystimmig, wenn darin drey verschiedene Stimmen sind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Gesang durch mehrere Stimmen oder Instrumente, die denselben Gang oder dieselbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einstimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stück, oder kommen nur in einzelen Theilen oder Gängen desselben vor: auch findet sich dieser Unterschied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptstimmen sind, oder es sind nur zwey Hauptstimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es ist nur eine Hauptstimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelstimme.

Im ersten Fall bekommt das Stük den Namen des Trio, worüber der besondre Artikel nachzusehen ist: im andern Fall wird das Stük eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptstimmen mit einem begleitenden Basse, der keine Melodie hat, vor-

vorkommen. Weil diese Stücke so gemacht seyn müssen*), daß der Baß auch davon weg bleiben kann, so werden sie, ihrer dreystimmigen Beschaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

Von dem dreystimmigen Satz ist überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das strengste müssen beobachtet werden, weil bey den wenigen Stimmen jeder Anstoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielstimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stück, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreystimmig ohne Fehler zu setzen, erfodert schon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleinesten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig sind.

Druker.

(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewisse Pinselstriche von starken und ganzen Farben, auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemähldes, wodurch die Haltung dieser Gegenstände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden so genennt, weil sie die andern Gegenstände gleichsam zurük druken, indem sie den, worauf sie angebracht sind, dem Auge näher zu bringen scheinen.

Es geschieht oft, daß ein einziger Pinselstrich einem Gegenstand auf dem ersten oder zweyten Grund des Gemähldes seine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht ist erhalten worden, so lange dieser glückliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft scheinet etwas zauberisches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen bestimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von solchen einzelnen Pinselstrichen abhangen kann, darf man nur verschiedene auf einem Tische liegende Gruppen von allerhand Gegenständen, die nur von einem angestekten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, das die nächsten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden lassen. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, je weniger hat er solche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum ist die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und also auch flache Masse; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und so ist es mit allen Gegenständen. Die Druker sind also diese einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen ist, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einen Brennpunkt gesammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrängt und die Stellen ganz weiß macht.

Duet.

(Musik.)

Ein Tonstük, das aus zwey concertirenden Hauptstimmen besteht es sey, daß sie wirklich ganz allein gehört werden, oder daß sie einen Baß und Mittelstimmen zur Begleitung haben; denn in diesem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptstimmen so beschaffen seyn müssen, daß sie eine völlige Reinigkeit und Vollständigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitenden Stimmen weggelassen werden.

Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterschieden sind. Die eine Art besteht blos aus zwey Hauptstimmen, ohne alle Beglei-
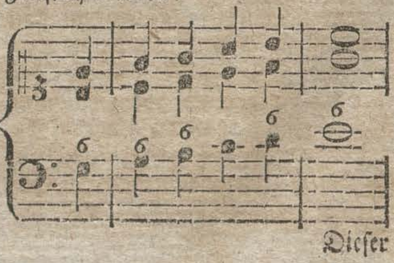
*) S. Duet.

Begleitung: diese nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptstimmen, aber diese haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung so daß der Satz bisweilen vier, fünf und mehrstimmig darin vorkommt. Von dieser Art sind die Duette in der Oper, wo außer einem begleitenden Basse noch verschiedene Mittelstimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erste Art kann entweder für einerley, oder für verschiedene Stimmen und Instrumente verfertiget werden, als für zwey Discantstimmen, für zwey Violinen, für zwey Flöten u. s. f. oder für eine Discant- und eine Tenorstimme, für eine Flöte und eine Violin u. s. f. Nur muß bey der Verschiedenheit der Stimmen oder Instrumente dieses in Acht genommen werden, daß sie in Ansehung der Höhe nicht zu weit auseinander seyn, als wie z. B. eine Baßstimme und eine Discantstimme seyn würde; denn dadurch würde die Harmonie zu sehr zerstreut werden, die Stimmen würden zu sehr gegen einander abstechen, und eine würde die andre verdunkeln. Diese Art erfodert einen überaus reinen und dabey harmonicreichen Satz, der so beschaffen seyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Satz in seiner höchsten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, so muß das Gehör durchaus so befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterstützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonstücke sind also nur den geübtesten Tonsetzern zu überlassen, die alle Geheimnisse der reinen Harmonie völlig besitzen.

Die andre Art ist die, welche überall aus den Opern bekannt ist. Zwey Sänger singen bald wechselsweise einer nach dem andern, bald beyde zugleich ähnliche Melodien, welche von einem beständigen Baß und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darin überein, daß beyde darin vorkommende Stimmen Hauptstimmen sind, und keine über die andere herrscht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang sich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem besondern Gang. Hieraus entsteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet fugenmäßig und völlig nach der Kunst des doppelten Contrapunkts gesetzt seyn müssen, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine schöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erstere Art, die ohne Begleitung ist, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zusammen faßt: so muß auch die andre Art so bearbeitet seyn, daß der Baß und die Mittelstimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen sich doch vor den begleitenden so sehr aus, daß das Gehör sich damit hauptsächlich beschäfftiget. Sollten also die beyden Hauptstimmen so beschaffen seyn, daß sie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, so würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör sich, wie es allemal geschiebt, vorzüglich mit den beyden Hauptstimmen beschäfftigte. Dieses wird durch folgendes Beyspiel begreiflich werden:



Dieser Satz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwischen könnte man ein Duet nicht nach dieser Art setzen; denn wenn man den Baß wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden.

Man muß also bey solchen Duetten auch ohne Rücksicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptstimmen auch ohne den Baß ihre harmonische Richtigkeit bekommen. Deßwegen ist das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmonist ist, und sowol die Kunst der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in seiner Gewalt hat. Zwey schöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, so zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies ist der Gipfel der Kunst: wer darin stark ist, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem obersten Rang der Tonsetzer seinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Musik die Duette von zwey Singestimmen, sowol in Cantaten, als in dem Drama, die wichtigsten und lieblichsten Tonstüke sind, so verdienen sie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rousseau hat mit Einsicht und Geschmak davon geschrieben *), und verdienet von Dichtern und Tonsetzern über diese Materie nachgeschlagen zu werden.

Dem ersten Anschein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Personen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigsten scheinet dieses sich für handelnde Personen von hohem Rang zu schiken, wie sie in der Oper insgemein sind. Indessen giebt es doch Fälle, wo die Leidenschaften, besonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergestalt hinreißen, daß eine so überfließende und vom Anstand ungehemmte Aeußerung derselben, wie sie im Duette vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter diese Fälle natürlich genug vorstellt, und der Tonsetzer dieselben als ein Mann von feinem Geschmak behandelt. Man kann sich auf die Empfindung aller Menschen berufen, die in verschiedenen berlinischen Opern, wo der Dichter nur einigermaßen natürlich gewesen ist, die reizenden Duette unsers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts so tief in das Innerste der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duett.

Der Dichter muß das Duet mit großer Behutsamkeit und nur in solchen Umständen der Handlung anbringen, wo natürlicher Weise die Empfindungen zwey handelnder Personen auf einen Grad steigen, der an den Wahnwitz gränzet. In solchen Umständen wird es natürlich, daß die Empfindung sich abwechselnd, bald durch wenig schwärmerische Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichsten Gebehrden äußere; daß von zwey Personen, die ein Gegenstand außer sich gesetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und oft nur in ein paar Sylben. Also muß das Duet keine zusammenhangenden Sätze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden in unvollständigen Sätzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen, enthalten. Nicht jede starke Leidenschaft erlaubt diese Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, schiken

*) Diction. de Musique Art. Duo.

schiken sich dazu am besten. Es ist aber nöthig, daß jede der beyden Personen die Leidenschaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen sich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geschmak angebracht und vorgetragen hat, so wird dem Tonsetzer zwar seine Arbeit erleichtert: aber dennoch hat sein Genie die glüklichste Stunde dazu nöthig. Er muß sich den Gemüthszustand jeder der beyden Personen lebhaft vorstellen, und dann kurze melodische Sätze finden, die sich für beyde zugleich passen, die zu der contrapunktischen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung schiklich sind. Erst läßt er jede Person allein singen; die zweyte Stimme muß einen andern Gesang haben, als die erste, und dennoch muß dieses der Einheit des Gesanges nicht schaden; denn nun befällt die Leidenschaft beyde zugleich, und abwechselnd wird sie jetzt in der einen, dann in der andern, stärker.

Alles, was die Kunst der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons schweres hat, ist kaum noch hinreichend, dem Tonsetzer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor sich findet, heraus zu helfen. Wer das höchste und glüklichste Genie zur Musik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der studire nur die Duette unsers Grauns, wodurch er die unempfindlichsten Seelen außer sich gesetzt hat. Es würde ein unersetzlicher Verlust für die Kunst seyn, wenn diese entzükende Duette sollten verloren gehen; und doch ist die Gefahr dieses Verlusts vorhanden, so lange sie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutschland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Musik zu behaupten: aber eben dieser Vorzug kann ihm durch die Achtlosigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieser himmlischen Gesänge zur größten Schande gereichen.

* *

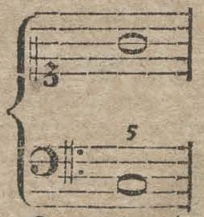
Clavierduette, v. J. S. Bach, Schafrath, Krebs, u. a. m.; **Violinduette**, von Le Clair, Förster, Telemann, Pepusch, Fouquet, Cardonne, L. Hofmann; **Flötenduette**, Telemann, Graun, Quanz, Wolf. — Auch hat Hr. Andre, u. a. m. Sammlungen von Arien, Liedern und Duetten für das Clavier, aus den neuesten Opern und Operetten, herausgegeben.

Duodecime.

(Musik.)
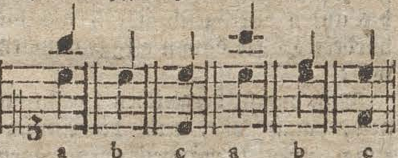
Bedeutet ein Intervall, dessen beyde Töne um zwölf diatonische Stufen von einander abstehen, als C g. Das Verhältniß der beyden Sayten ist wie 1 zu $\frac{1}{3}$. Der höhere Ton ist also die Octave der Quinte des Grundtones. Es ist im Artikel Harmonie angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus vielen einzelnen Klängen zusammengesetzt sey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte ist.

Insgemein wird dieses, nach der Art aller zusammengesetzten Intervalle, mit der Quinte verwechselt, und bekommt den Namen der Quinte: also nennt man in diesem Beyspiel



den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des untersten ist, seine

Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt lassen sich diese beyden Intervalle nicht verwechseln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerst in die Quinte, und von da wieder in die Octave versetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Unisonus, zur Secunde u. s. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. s. f. wie in diesem Beyspiel zu sehen ist:



a b c a b c
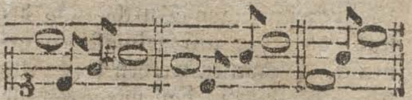
Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet sind, stehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

Durchgang.
(Musik.)

Bedeutet eigentlich die Art, von einem Ton auf den andern dergestalt zu kommen, daß man zwischen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichsam die Stufe ist, durch welche man von dem einen zum andern auf- oder absteiget. Wenn man nach C will E hören lassen, und durch den Ton D nach E herauffsteiget, so wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Gesang alle durchgehende Töne wegließe; so müßten die übrigen einen regelmäßigen und guten Gesang ausmachen; also sind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die da seyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptsache, weder in Absicht auf die Melodie noch auf die Harmonie, eine Aenderung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Haupttone zum andern. Denn da man im Singen die consonirenden Intervalle leichter als dissonirende trifft, so kann man jene als Durchgänge zu diesen ansehen, wie folgende Beyspiele zeigen.



2) zu einer engern Verbindung der Haupttöne, wodurch oft der Gesang etwas gemilderter wird, wenn er stufenweise, als wenn er sprungweise fortgeht; 3) dienen sie auch zu allerhand artigen melismatischen Auszierungen, welche überall, wo der Gesang nicht ernsthaft, sondern lieblich und etwas schwatzhaft seyn soll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

Aus diesen Gründen kommen überall in der figurirten Musik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Basse, durchgehende Töne vor, die man in Ansehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen sie aber die Harmonie nicht verderben, so müssen sie auch schnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Dissoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Also müssen sie in langsamer Bewegung wenigstens Achteltöne seyn, in geschwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bässen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden, hingegen dienen sie da, um in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darin man ist, festzusetzen.

Natürlicher Weise muß die Stimme über diese Töne gleichsam nur hin-

hinschlüpfen, und keinen Accent auf sie legen, weil sie gegen die unterste Stimme meistentheils dissoniren. Also müssen sie auf die schlechten Zeiten des Takts, oder so angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerst eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwischen hat man gefunden, daß sie auch auf die guten Zeiten anzubringen sind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäßigen Durchgangs belegt, diese den unregelmäßigen genennt. Bisweilen werden beyde Arten so vereiniget, daß wechselsweise in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieses wird der vermischte Durchgang genennt*). Zu Beyspielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

Regelmäßiger Durchgang.

3432 6765

Unregelmäßiger Durchgang.

4323 432

Vermischter Durchgang.

3423

*) Transitus regularis; irregularis; mixtus.

Von allen Arten des Durchganges handelt, unter mehrern, J. A. Scheibe, im 3ten Abs. des fünften Kap. S. 266. s. Schrift: Ueber die musikalische Composition, Leipz. 1773. 4.

Durchschnitt.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche seine innere Beschaffenheit so vorstellt, als wenn es nach seiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeschnitten, und die vordere Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung eines Gebäudes aufgetragen ist, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus bestimmt sehen könne. Der Durchschnitt ist von allen architektonischen Zeichnungen die schwerste, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile erfodert.

Duschen.

(Zeichnende Künste.)

Mit einer ganz dünnen oder flüßigen Wasserfarbe mahlen. Man zeichnet die Umrisse mit Bleystift, oder auch mit der Feder, und streicht die Farbe erst sehr dünne und wäßrig auf, vertreibet sie mit einem blos feuchten Pinsel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas stärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu stark ist, da wäscht man mit bloßem Wasser, in welches der Pinsel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann also im Duschen die Farbe eben so gut wieder schwächen, als verstärken.

Das Duschen ist eine der geschwindesten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deßwegen gut, weil

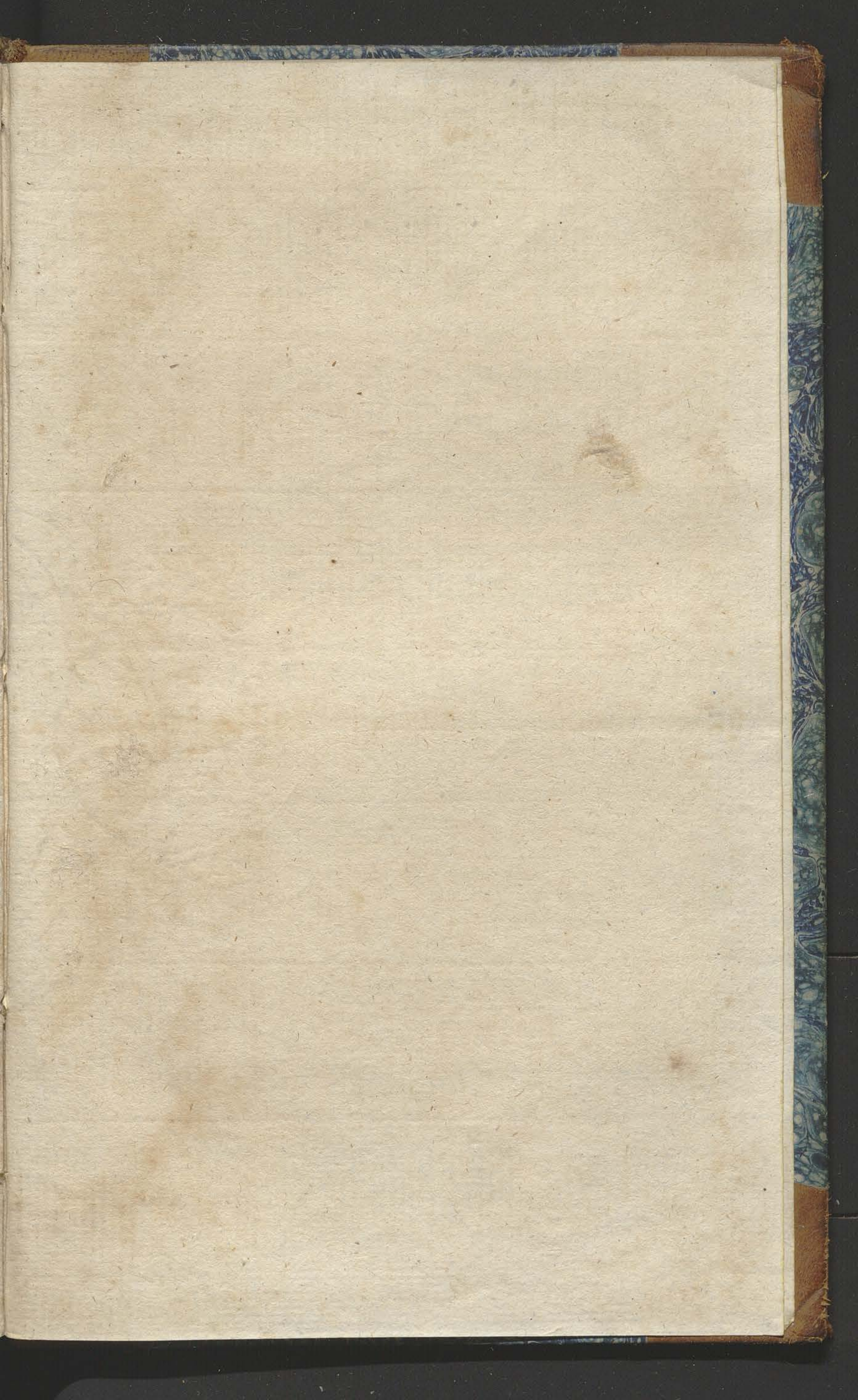
weil man das Helle und Dunkle, so wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgestrichene troken geworden ist, wieder ändern und bessern kann.

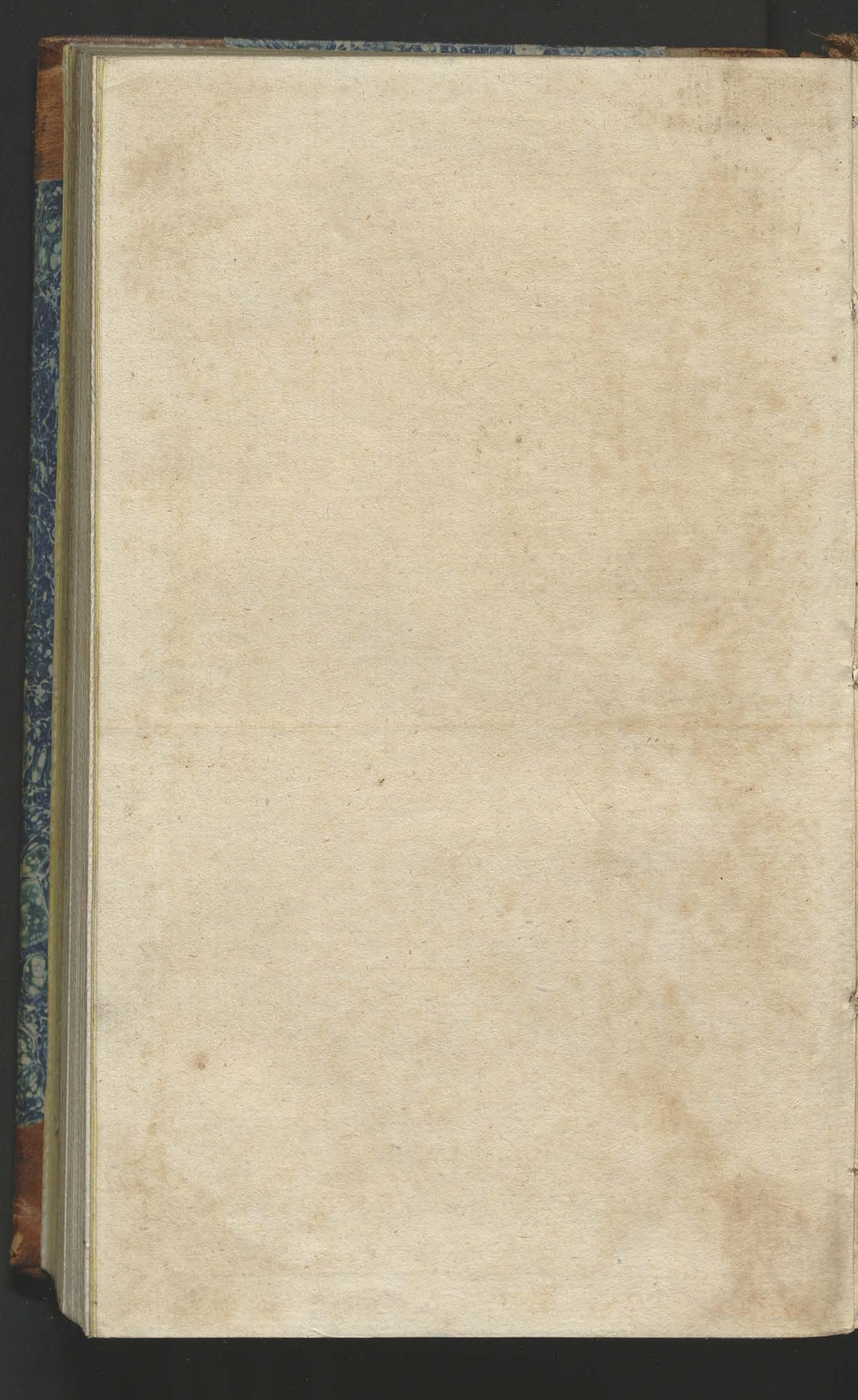
Zum Duschen kann man nur die Farben gebrauchen, die sich im Wasser auflösen, daß sie nicht zu Boden fallen, sondern so darin bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber sie müssen sich in das Papier nicht so stark wie die Tinte einziehen, damit sie wieder abgewaschen oder geschwächt werden können, wo sie zu stark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben sind der schwarze chinesische Dusch, Gummigutt, Saffran, Wassergrün, Indigo, Ultramarin, Lak, Carmin und verschiedene andere Farben, welche mit Wasser, in dem Gummi aufgelöst worden, sehr fein abgerieben werden müssen.

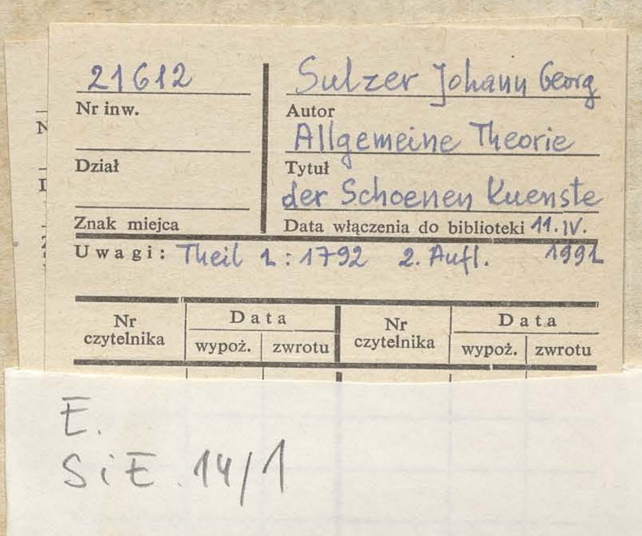
* *

(*) Nähere Anweisung zum Duschen geben folgende Werke: L'art de laver, ou la nouvelle manière de peindre sur le papier, p. H. Gautier, Lyon 1687. 12. Brux. 1708. 12. Deutsch, Nürnb. 1719. 1764. 1766. 8. — Traité du Dessein et du *Lavis*, Par. 1696. 8. — Les regles du dessein et du *Lavis*, pour les plans particuliers des ouvrages et des batimens, Par. 1743. 8. 1754. 8. von Buchotte; das Werk ist aber älter. — Leçons de dessein et de *Lavis*, consistant en plusieurs suites de desseins relatifs aux elevations geometrales ou perspectives ou paysages, aux plans geometraux et typographiques etc. p. Mr. de Lanselles, Par. 1767. 8. — Etude de Lavis . . . ouvrage utile aux Architectes, Par. 1781. 12. (Von Panseron; und enthält Unterricht von Mischung und Gebrauch der Farben bey Rissen von Festungswerken und topographischen Karten.) — Art of drawing in Water colours, Lond. 1779. 12. — Auch wird etwas davon in dem 1n B. von Chestn. Frdr. Prangens Entwurf einer Academie der Künste, Halle 1778. 8. S. 274 u. f. gesagt. —









21612	Sulzer Johann Georg
Nr inw.	Autor
	Allgemeine Theorie
Dział	Tytuł
	der Schoenen Kuenste
Znak miejca	Data włączenia do biblioteki 11. IV.

Uwagi: Theil 1: 1792 2. Aufl. 1991

Nr czytelnika	Data wypoż.	Data zwrotu	Nr czytelnika	Data wypoż.	Data zwrotu




E
2.